

नाट्य-समीक्षा

डा० दशरथ श्रोभा

पन्० ४० (दि०, ए०) या एच० ए०

अध्यक्ष, हिन्दी-विभाग, हिन्दू कॉलेज, दिल्ली

प्रकाशक

नेशनल पब्लिशिंग हाउस

६६, दरियागंज, दिल्ली

प्रथम संस्करण

मूल्य
पांच रुपए

मुद्रक श्री गोपीनाथ सेठ, नवीन प्रेस, दरियागज, दिल्ली

प्राक्कथन

स्वतंत्रता प्राप्ति के उपरांत ममूचे देश की मास्युतिक एतना ती और नाहित्यको का ध्यान पूर्व की अपेक्षा अधिक मनोयोग के माव प्राप्तपित हुआ । अंग्रेजी राज्य में हम लोगों की दृष्टि प्रायः पश्चिम की नाट्यगमीक्षा-पद्धति की ओर रहती थी । पाश्चात्य नाट्यकला की चकाचौंध में हम अपने देश में गताब्दियों में प्रचलित नाट्य परम्पराओं को ह्यू मानकर उनकी उगधा कर रहे थे । किन्तु अब दृष्टि बदल रही है । उत्तर और दक्षिण भारत के मध्य-स्मित पार्यवय रूपी विन्व्याचल को गांधी जी की नाटी ने अगम्य की तरह नीचे सुला दिया है । अब उत्तर और दक्षिण भारत की भाषा और मस्युति का भेद-भाव मिटने जा रहा है । दक्षिण भारत के नाहित्य का हम हिन्दी अनुवाद के द्वारा रसाभ्यादन करके वृप्त होने लगे हैं । किन्तु अभी तक उत्तर भारत की जनता दक्षिण भारत की यद्यगान पद्धति में पूर्ण परिचित नहीं हो पाई है । एक ही स्थल पर उत्तर और दक्षिण भारत की नाट्य परम्पराओं को प्रदर्शित करने का कदाचित् हिन्दी में यह प्रथम प्रयास है ।

इस ग्रन्थ में नमय-रमय पर प्रकाशित कई उपयोगी लेखों को भी सम्मिलित कर लिया गया है । नाट्यकला का श्रमिक विद्यालय सिमाने हुए रूपको और उपकरणों का लक्षण बताया गया है । उत्तर भारत की सम्युत नाट्य परम्परा के नाय-नाय लोक-नाट्य शैली का भी विवेचन किया गया है । आधुनिक काल के नवश्रेष्ठ हिन्दी नाट्यकार जयशंकर प्रसाद की रचनाओं की अभिनेयता पर भी प्रकाश डाला गया है ।

नाटकों की समीक्षा अभिनय एवं पठन-पाठन दोनों दृष्टियों में की गई है । हमारे देश में रगमच का अभाव सबको गाने से तन्हू छटा रहा है । केन्द्रीय मन्त्रालय इस दिशा में उद्योग कर रहा है कि प्रत्येक राज्य में नाट्यगालण निर्मित हो जाएँ । इसके अभिनेय नाटकों का अवश्य जियान होगा किन्तु एतना होने हुए भी पाठ्य-नाटकों का भी अभाव मास्य है । नाहित्य की मध्य सिमानों के मास्य

पाठ्य नाटको की भी अपनी उपयोगिता है। इस दृष्टि से प्रेक्ष्य एव पाठ्य नाटको पर प्रकाश डालने का प्रयास किया गया है।

मेरे कतिपय मित्रों का आग्रह था कि उत्तर भारत की नाट्य परम्परा के साथ समूचे दक्षिण भारत में प्रचलित यक्षगान का परिचय देते हुए तुलनात्मक दृष्टि से अध्ययन प्रस्तुत किया जाय। इस कार्य में मुझे अपने मित्र श्री रामकृष्ण भट्ट से इतनी अधिक सहायता मिली है कि मैं उनका सदा कृतज्ञ रहूँगा। श्री भट्ट संस्कृत और कन्नड के उद्भट विद्वान् होते हुए भी हिन्दी का विधिवत् ज्ञान संचित करते रहते हैं। यदि उन्हें हिन्दी का पूरा बोध न होता तो यक्षगान की समीक्षा सम्भव नहीं थी। अतः हम उनका हृदय से आभार मानते हैं।

यक्षगान के सम्बन्ध में हम दोनों ने इतनी सामग्री उपलब्ध कर ली है कि एक स्वतंत्र पुस्तक प्रकाशित होने जा रही है। इस ग्रन्थ में हमने केवल एक अंश ही प्रकाशित कराया है। आशा है कि दक्षिण भारत में प्रचलित अन्य नाट्य पद्धतियाँ भी द्वितीय पुस्तक में सम्मिलित कर ली जायेंगी और इस प्रकार पुस्तक की उपादेयता बढ़ जायगी।

२, रामकिशोर रोड, दिल्ली
वैशाखी, २०१६

—दशरथ ओझा

विषय-सूची

१	रूपक का स्वरूप		१
२.	रूपक के दस प्रकार	..	७
३	उपरूपक का च्यरूप		२७
४	रामक (उपरूपक) का विकास		३०
५	नाटक : प्रेक्ष्य और पाठ्य		३८
६	भाषा नाटक में प्रयुक्त गद्य प्रयोग	४६
७	पद्य नाटक की विशेषता	..	६४
८	हिन्दी लोक-नाट्य शैली-गिन्य		६६
९	पन्द्रहवीं शताब्दी का रंगमंचीय नाटक साहित्य	..	६६
१०.	ममस्यानाटक का उल्लेख और रूप	...	१०६
११	प्रस्ताव के नाटकों की अभिनेयता	.	१२३
१२	यक्षगान का इतिहास	...	१४०

रूपक का स्वरूप

संस्कृत-साहित्य में रूपक शब्द का प्रयोग अनेक अर्थों में मिलता है। व्याकरण के अनुसार 'रूप' धातु में ण्युल प्रत्यय जोड़ने से रूपक की व्युत्पत्ति मानी जाती है। जिन प्रकार श्रमकारों में रूपक का प्रसिद्ध स्थान निर्विवाद है, उसी प्रकार नगीत में भी रूपक ध्रुवताल के लिए प्रसिद्ध माना जाता है। बेङ्गटमरवी का कथन है—

श्रादी द्रुती तपु. पदचात्ताले रूपकनामके ।

अर्थात् प्रारम्भ में द्रुत तदुपगन्त ताल में तपु हो, वह रूपक नामक ध्रुवताल कहलाता है।

रूपक प्रबन्ध के सम्बन्ध में हरिपाल का कथन है—

रूपकाख्येन तातेन रागैर्गोपी मनोहरं ।

उद्ग्राह ध्रुवकाभोगा इति रूपकतक्षणम् ॥

रूपक नामक ताल में श्रीर मनोहर रागों में गेय ध्रुवक श्रीर आभोग (याताप) ता जिन प्रबन्ध में अदृश हो उसे रूपक प्रबन्ध कहते हैं।

रूपक का दूसरा प्रयोग कथाकाव्य के रूप में होता है। अंग्रेजी में जिसे 'प्लेगरी' कहते हैं वही हिन्दी-साहित्य में रूपक शब्द के नाम से अभिहित है। जिन कथात्मक प्रबन्ध में प्रस्तुत कथा के भीतर कोई अप्रस्तुत कथा अथवा कविता सम्बन्धी के समान निरन्तर प्रवहमाण हो वह रूपक शब्द कहना जाता है। रूपक अन्तार में उपमेय और उपमान या अभिप्रेत दिगता जाता है किन्तु रूपक रूप में यह सम्बन्ध नहीं होता, वहाँ तो सम्प्रतिष्ठित एक दूसरा ही अर्थ अभिधा में भिन्न होकर शब्द की वक्षणा और व्यङ्गना शक्ति के साधारण पर नहीं प्रकट और वही प्रकृत रूप में पाठक के मन में भङ्गना जाता है। यह अर्थ शब्द में ही नहीं, कथा-साहित्य और नाटक में भी पायी-वही अर्थों द्वारा सिद्धता से रूप दिगता जाता है।

साज्जन हिन्दी में प्लेगरी के लिए रूपक के अभिहित प्रयोग, सम्बोधित रूप उपमित रूप आदि शब्दों का भी प्रयोग होने लगा है जो सही-सही अर्थमय सिद्ध होगा है। इसी कारण अब कुछ लोग 'प्लेगरी' को 'रूपक' न कहकर

‘अध्यवसित रूपक’ कहने लगे हैं। प्रतीक और रूपक में भी अन्तर है। प्रतीक में प्रस्तुत अर्थात् वर्णवस्तु नगण्य होती है, उसका अप्रस्तुत या प्रतीयमान अर्थ ही साध्य होता है। अन्योक्तियाँ प्रायः प्रतीकात्मक ही होती हैं किन्तु ‘एलेगरी’ में कभी-कभी अन्योक्ति नहीं, अपितु समासोक्ति होती है जिसमें प्रस्तुत और प्रतीयमान दोनों अर्थों का समान रूप में महत्त्व होता है। अतः अंग्रेजी के ‘एलेगरी’ शब्द में जो व्यापकता है वह हिन्दी के रूपक, प्रतीक, अन्योक्ति या उपमित कथा, इन शब्दों में नहीं है। ये शब्द अलग-अलग और सीमित अर्थ के द्योतक हैं। “अध्यवसित रूपक से कथात्मकता का बोध नहीं होता, अतः वह भी पूर्ण अर्थ व्यक्त नहीं करता। अतएव एलेगरी के लिए हिन्दी में ‘रूपक कथा’ ही सबसे अधिक उपयुक्त शब्द है।”

हिन्दी और संस्कृत साहित्य में रूपक-कथा के विभिन्न भेद देखे जाते हैं। सबसे प्रसिद्ध वह रूपक-कथा मानी जाती है जिसमें भावनाओं, विचारों एवं अशरीरी तत्त्वों को अशरीरी (मानव) के रूप में अभिव्यक्त किया जाता है। कहीं-कहीं कतिपय पात्र तो अशरीरी तत्त्व के द्योतक होते हैं, किन्तु कहीं अशरीरी तत्त्व और मानव पात्र दोनों दिखाई पड़ते हैं। ‘प्रबोध चन्द्रोदय’, ‘मोहराजपराजय’ प्रथम कोटि में हैं और ‘ज्योत्स्ना’ द्वितीय वर्ग में।

रूपक-कथा के दूसरे प्रकार में पात्रों का नामकरण मानवीय नहीं होता अपितु ये प्रतीकात्मक होते हैं। प्रथम कोटि में विचारों और भावनाओं का जब मानवीयकरण किया जाता है तो उसमें प्रस्तुत अर्थ और प्रतीयमान अर्थ समान होते हैं, जैसे ‘प्रबोध चन्द्रोदय’ में मन की वृत्तियाँ पात्र के रूप में आई हैं, उनका अभिधात और प्रतीयमान अर्थ प्रायः एक ही है। ‘ज्योत्स्ना’ नाटक में ज्योत्स्ना, सुरभि, कल्पना, उपा, इन्दु, पवन, स्वप्न, अरुण आदि भौतिक तत्त्व एवं पदार्थ मानवपात्र के रूप में आए हैं और साय-ही-साय जार्ज, वेदव्रत, हेनरी, सुलेमान, मेरियस, नीलरत्न, रहमान, सतीश आदि मानव-पात्र भी दिखाई पड़ते हैं। ‘छलना’ नाटक में पुरुष पात्र हैं—बलराज, विलास-चन्द्र, नवीनचन्द्र, सूर, जगेश्वर—जिनमें विलासचन्द्र और नवीनचन्द्र नाम से विलासिता और नवीनता के प्रतीक रूप में इन पात्रों का भान हो जाता है। किन्तु जगेश्वर भिक्षुक रूप में दिखाई पड़ता है जिसका कोई प्रतीकात्मक अर्थ नहीं बैठता। इसी प्रकार स्त्री पात्रों में कल्पना, कामना और निद्रा अशरीरी तत्त्व के प्रतीक रूप में दिखाई पड़ते हैं, किन्तु चम्पी एक लँगड़ी भिखारिण है जो किसी का प्रतीक नहीं हो सकती। इस प्रकार स्त्री पात्रों में कल्पना रसिक वृत्तियों का

श्रीर कामना नामक वृत्तियों का प्रतिनिधित्व करती है, किंतु चम्पी को नाट्य-कार ने नमोभिभूत नाट्यिक प्रकृति का प्रतीक माना है जो शब्द के अर्थ ने विनी प्रान् स्पष्ट नहीं होता ।¹

प्रमाण के लिए देखिए—रत्नना की बगल में चम्पी है, भीम मागती है, अपने अर्धे श्रीर बोटी नाट्यियों के साथ सट्टर के बिना पठ रही है । पति ने उसे निवान दिया था, फिर भी वह चुप है, मनुष्य है, क्योंकि उसके जीवन में एक लक्ष्य है, एक व्रत है, एक माधना है । आधुनिक शिक्षा ने उसे वैयक्तिक स्वाधीनता का पक्षपाती नहीं बनाया—स्त्री-स्वातन्त्र्य का नाम भी उसे नहीं मान्य—रफे-पैने की भरपूर आसानी नहीं होती, सुख-विनाश की कोई रत्नना भी उसके निवृत्त नहीं है, फिर भी वह मनुष्य है, क्योंकि न तो उनका जीवन कमंडलीन और एकांगी है और न लक्ष्यहीन और उच्छ्वसित ।

चम्पी के अभिधापण एक लक्षणार्थ अथवा प्रतीकार्थ विनी ने भी उक्त भाव की अभिव्यक्ति नहीं होती । अतः उसे 'ज्योन्ना' की कोटि में ही रखा जा सकता है । 'कामना' में 'प्रयोग चन्द्रोदय' के समान नन्तोप, विनोद, विनाश, विवेक, शान्ति, दम्भ, दुष्ट आदि सभी प्रमुख पाप विचार एक भावना के प्रतीक-रूप में दिखाई पड़ते हैं । इन प्रान् यह नाटक 'प्रयोग चन्द्रोदय' की कोटि में आता है । इन नाटकों के पात्र ही नहीं अधिवाग घटनाएँ भी नावेनिर हैं और प्रतीक नाटक के रहस्य के उद्घाटन में सहायता पहुँचानी है ।

रूपक-नाटकों के नीचे प्रकार में नावेनिर प्राणियों को, नाय-री-नाय अभिधापण में चन्द्रिगत विशेषता को प्राप्त करने वाले पात्र को पात्र के रूप में जाना जाता है । जैसे 'एक पंड' नाटक में गुड्ड, रमान, कल्लता, मुद्गल, प्रेमनता, आनन्द व प्रकृति के पदार्थ एक मनोवृत्तियों का मानवीकरण किया गया है तो भाट्ट वाता अपने नाम में ही अपने चरित्र का खोले प्रतीक होता है ।

रूपक नाट्य का चौथा प्रकार श्रीर है । इन कोटि की रूपक-रत्ननाओं में पात्र को सामयिक मानव होने हैं और घटनाएँ मानव-स्वभाव-सुख-दुःख हैं, किन्तु इन घटनाओं के साथ एक ही अर्थ निहित होता है । मनुष्यों के नामाच धर्म के साथ ऐसा ही एक ही व्यक्ति पत्नी है जो विनी जीवन-दशा की दशाएँ जल्दी हुआ दिखाई पड़ता है । वेबर ने 'वाग्मीति रत्नना' को इनी नामक रूपक पत्नी की कोटि में चन्द्रिगत किया है और आधुनिक नाट्य में 'रत्नना' को भी चन्द्रिगत एक नए रूपक मानते हैं ।

१. 'रत्नना, प्रयोग', पृ. ३६ ।

रूपक का तीसरा अर्थ है—

‘रूपारोपात्तु—रूपकम्’

अर्थात् रगमच पर किसी पात्र में राम या सीता का आरोप करके जो अभिनय दिखाया जाता है, उस समस्त प्रक्रिया को रूपक की संज्ञा दी जाती है।

विभिन्न आचार्यों ने अपने-अपने युग के अनुरूप रूपक की परिभाषाएँ दी हैं, अतः कई दृष्टियों से रूपक का स्वरूप देखा जा सकता है।

‘भरत कोश’ में रूपक का विवेचन इस प्रकार मिलता है—

रूपक द्विविध नाट्यरूपेण नृत्तगीतरूपेणेति । नाट्यरूपक पूर्वराजचरित, अथवोत्पाद्यकथा । नटैर्यत्प्रदर्शयते तन्नाट्यम् । तत्र नृत्तगीताना प्रवेशो नास्ति । यत्र नृत्तगीताना समन्वयस्तन्नृत्तरूपकमित्युच्यते । यथा—डोम्बीप्रभृतीनि । नाट्यरूपकारिण दशैव भरतेन गृहीतानि । तेषु नाटकप्रकरणे प्रधाने । तच्छ्रे-पाण्यष्टौ रूपकारिणीति भरताभिप्राय । महेन्द्रविक्रमेण भगवदञ्जुकाप्रहसने सूत्र-धारमुखेन “प्रकरणनाटकोद्भवासुपारेहामृगडिमसमवकारव्यायोगभाणसन्नापवीथ्यु-त्सृष्टिकाङ्कप्रहसनदिपु दशजातिपु नाट्यरसेषु हास्यमेव प्रधानमिति प्रहसनमेव प्रयोक्ष्यामि” इत्युक्तम् ।

नाट्य रूप और नृत्त गीत रूप से रूपक दो प्रकार का होता है। नाट्य-रूपक में इतिहास-पुण्य-प्रसिद्ध राजा का चरित होता है अथवा कोई कवि-कल्पित कथा होती है।

नाट्य-नटो द्वारा जो प्रदर्शित किया जाता है उसे नाट्य कहते हैं। उसमें नृत्त गीत का प्रवेश नहीं होता। जिसमें नृत्त और गीतों का समावेश हो उसे नृत्त रूपक कहते हैं, जैसे डोम्बी इत्यादि। भरत ने नाट्य रूपक को दस प्रकार का माना है, उनमें नाटक और प्रकरण मुख्य हैं। शेष आठ भी रूपक ही हैं, ऐसा भरत मुनि का अभिप्राय है।

महेन्द्र विक्रम ने भगवदञ्जुका प्रहसन में सूत्रधार के मुख से ऐसा कह-नाया है कि “प्रकरण और नाटक में उत्पन्न पारेहामृग, डिम, समवकार, व्यायोग, भाण, मल्लाप, वीथी, उत्सृष्टाक, प्रहसन आदि दस विधि नाट्यरसों में हास्य की ही प्रधानता है। अतः मैं प्रहसन का ही प्रयोग करूँगा।”

तन्मते नाटकप्रकरण-या द्वादशरूपकारिण भवन्ति । तेषु भरतेनानुक्ते सन्नापकोल्लोप्यके गृह्येते । कोहलादयस्तु सन्नापकोल्लोप्यकरूपके नृत्तजातिष्वन्त-र्भाषयन्ति । विष्णुधर्मोत्तरे प्रकरणनाटकोद्भवानि दशरूपकारिणीति तान्या सह द्वादशोक्तानि । रूपकारिण भरतमते दश । यथा—

नाटक सप्रकरणमञ्जु व्यायोग एव च ।
 भाणम्ममयफारद्वच वीवी प्रहसन टिम ।
 ईहामृगद्व विजेयो दशमो नाटयनक्षणे ॥

महेन्द्रविश्व के मत में नाटक और प्रकरण सहित रूपक वाग्द प्रकार के होते हैं । उनमें भग्न मुनि में प्रदर्शित नन्नापक और उन्तोष्यक दो और भेद भी रहण किये गए हैं । आचार कोडल आदि ती नन्नापक और उन्तोष्यक रूपक को नृत्त जाति में अन्तर्भवि करने हैं । विष्णु के समान प्रकाश और नाट्य में उन्नत इन रूपक नन्नापक और उन्तोष्यक के सहित वाग्द प्रकार के हो जाते हैं । भग्न मुनि के मत में रूपक दस प्रकार के होते हैं—नाटक, प्रकरण, शक, व्यायोग, भाण, नमयार वीवी, प्रहसन, टिम और ईहामृग ।

रिपातगतम्—

जानावतरण पूर्व द्वितीय नाटक भवेत् ।
 तृतीय तु प्रकरणमञ्जु व्यायोग एव च ॥
 भाणम्ममयफारद्वच वीवी प्रहसन टिम ।
 ईहामृग न्याहद्वमेनापवर्निर्नागिता ॥

इतिहादशोक्तानि । भगवदञ्जुसाधुप्रधान्वापयेन पार इति कश्चिद्रूपक-विशेषोऽस्तीति ज्ञायते । भगवदञ्जुसादशेषु वाग इत्यपि शब्दो दृश्यते । वागे वा पागे वेत्यपि नशय । नृत्तपा नाट्यपा नाट्यपा नृत्तपा इति पागशब्दस्य चतसो रूपभेदा नाट्यशास्त्रव्याख्यानादशेषु दृश्यन्ते । नृत्तपारी रूपकविशेष । तस्मिन्नु मध्ये नाटयान्तर पुनस्तस्मिन्नाटकान्तरे नाटयान्तर इति प्रवेशे चर्चति नाटयान्तरान्तरभावात् दृश्यते इति नाटयान्तरशब्दव्याख्यानैः नित्यगुप्तप्रोक्त वचनादप्रगम्यते । तेनोक्त नाटयान्तर एव स्वप्ने स्वप्नान्तरविति । उदाहृत च सुवधुननाटयशास्त्रव्याख्यानैः प्रघट्टम् । तत्र विन्दुमान तस्य सचिवा श्रुते प्रविशति । उदयनपामरदत्ताचेष्टिन विन्दुमारी नाटयति । मध्ये उदयनश्च विन्दु-मानश्च नाटयति । तदनन्तरे उदयनश्च पद्यापती प्रद्योतचरितानि नाटयति इत्यन्तरमो दृश्यते । सुवधोप्रसादश्च न सोऽपि नृत्तमार दृश्यते अथवा या तज्जातीयक रूपकमस्तीति महेन्द्रविश्ववचनाद् ज्ञायते ।

रिपात के मत में १ जानावतरण, २ नाटक, ३ प्रकरण, ४ मञ्जु ५ व्यायोग, ६ भाण, ७ नमयार, ८ वीवी, ९ प्रहसन, १० टिम, ११ ईहामृग और १२ उन्तोष्यक नामक दस प्रकार के रूपक हैं ।

‘भगवदज्जुका’ नामक प्रहसन मे सूत्रधार ने पारेहामृग का उल्लेख किया है जो ‘पार’ और ‘ईहामृग’ नामक दो भेदो का परिचायक जान पडता है। ‘भगवदज्जुकादर्श’ मे ‘वार’ शब्द भी पाठान्तर मे मिलता है। अब तक यह सशय बना है कि वह शब्द ‘वार’ है अथवा ‘पार’। नाट्यशास्त्र की व्याख्याओ मे ‘नत्तपार’, ‘नाट्यपार’, ‘नाट्यवार’, ‘नृत्तसार’ आदि पार शब्द के अनेक रूप-भेद दिखाई पडते हैं। नृत्तपार रूपक विशेष है। नृत्तपार नामक रूपक के अङ्क के मध्य मे नाटकान्तर के अन्तर्गत नाटकान्तर तदनन्तर नाटकान्तर भाव दिखाई देते है। इस प्रकार अभिनव गुप्त द्वारा की हुई ‘नाट्यायित’ शब्द की व्याख्या समझनी चाहिए। उन्होने ही कहा है कि जिस प्रकार एक स्वप्न के अन्तर्गत दूसरा स्वप्न दिखाई पडने लगता है, उसी प्रकार एक नाटक के अन्तर्गत नाटकान्तर का समावेश होता है। सुबन्धु-कृत ‘नाट्यपाराख्य’ नामक ग्रन्थ से एक प्रघट्टक का उदाहरण दिया गया है। वहाँ बिन्दुसार और उनके मन्त्री अङ्क मे प्रवेश करते है। उदयन और वासवदत्ता की चेष्टाओ का बिन्दुसार अभिनय करता है और मध्य मे उदयन भी बिन्दुसार की कथा का अभिनय करता है। तदनन्तर उदयन भी पद्मावती और प्रद्योत के चरित का अभिनय करता है, इस प्रकार अन्तरक्रम दिखाई पडता है।

महेन्द्रविक्रम के वचन से यह ज्ञात होता है कि सुबन्धु के उक्त ग्रन्थ के अतिरिक्त अन्यत्र कही भी ‘नृत्तसार’ अथवा तज्जातीयक रूपक न तो कही देखा जाता है और न ही कही सुना जाता है।

रामाधारोपणान्तेवु स्यादस्मिन्नरूपकाभिधा ।

जगमल्ल के मतानुसार नट का राम आदि के रूप का आरोप करना रूपक कहलाता है।

रूपक के दस प्रकार

(१) नाटक

पाणिनि नाट्य की उत्पत्ति 'नट्' धातु से मानते हैं^१ और रामचन्द्र गुण-चन्द्र ने 'नाट्यदर्पण' में इसका उद्भव 'नाट्' धातु से माना है। वेयर और मोनियर विलियम्स का मत है कि 'नट्' धातु 'नृत्' धातु का प्राकृत रूप है। माकण्ड का मत है कि 'नृत्' धातु बहुत प्राचीन है और 'नट्' का प्रचलन अपेक्षा-कृत कम पुराना है। किसी-किसी का मत है कि 'नट्' और 'नृत्' दोनों धातुएँ ऋग्वेद-काल से प्रचलित हैं। दोनों का प्रयोग स्वतन्त्र एवं निरपेक्ष रूप में होता आया है। मायण ने अपने भाष्य में 'नट्' का अर्थ 'व्याप्नोति' किया है^२ और 'नृत्' का गात्र-विधेयण।^३ ऐसा प्रतीत होता है कि वेदोत्तरकाल में दोनों धातुएँ समानार्थक होती गईं, किन्तु कालान्तर में 'नट्' धातु का अर्थ अण्विद्य व्यापन बन गया और 'नृत्' के अर्थ के माष-नाय अभिनय का अर्थ इनमें निमग्नता पना गया। 'सिद्धान्त कौमुदी' के तिङन्त प्रकरण में नाट्य की व्युत्पत्ति इस प्रकार है—'नट् नृती । इत्यनेवपूर्वमपि पठितम् । तत्राणविक्षेप । पूर्वपठितस्य नाट्यमर्थः । यत्कारिण नटव्यपदेशः ।' इनमें यह निष्कर्ष निकलता कि 'नट्' धातु का अर्थ गात्र-विधेयण एवं अभिनय दोनों ही था, किन्तु कालान्तर में 'नृत्' धातु का प्रयोग गात्र-विधेयण के अर्थ में होने लगा और 'नट्' का प्रयोग अभिनय के अर्थ में। दशरूपकार ने नृत्त, नृत्य और नाट्य का अन्तर स्पष्ट किया है। नृत्त तालत्वय के आश्रित होता है, नृत्य भागाश्रित होता है, किन्तु नाट्य रगाश्रित होता है। 'अन्यद्भाषाश्रय नृत्यम्, नृत्त तालतयाश्रयम् । अयस्यागुष्टिर्नाट्यम्, एतार्थव रसाश्रयम् ।'^४ इन प्रकार सम्भोजिता ने विचार करने पर नृत्त और नृत्य नाट्य की ही दो प्रथम भूमिकाएँ प्रतीत होती हैं।

१. पाणिनि ४.१.१५ ।

२. मायण ४.१८.१०३ ।

३. मायण ४.१८.१०३ ।

४. दशरूपक ५० प्र० - ७ ।

रूपक और नाटक दोनों शब्द पर्यायवाची होते हुए भी सूक्ष्म अन्तर वाले प्रतीत होते हैं। नाट्य में अवस्थाओं की अनुकृति को प्रधानता दी जाती है, किन्तु रूपक में अवस्थाओं की अनुकृति के साथ-साथ रूप का आरोप भी आवश्यक है, अर्थात् अवस्था की अनुकृति और रूपानुकृति का मिश्रित रूप रूपक कहलाने का अधिकारी बनता है।

सस्कृत-साहित्य में नाटक को भी प्रधानतः काव्य ही माना गया है। दोनों का मुख्य उद्देश्य आनन्दप्राप्ति बताया जाता है। दोनों का गौण उद्देश्य—उपदेश एव व्युत्पत्ति भी—विधि-निषेध के रूप में समान रीति से पाया जाता है—केवल उद्देश्य-प्राप्ति के साधन में भेद है—‘सामान्येन उभयमपि च तत् शास्त्रवद् विधि-निषेधविषयव्युत्पत्ति फलम्। केवल व्युत्पाद्य जनजाड्याजाड्यतारतम्यापेक्षया काव्यनाट्यशास्त्ररूपोऽयम् उपायसात्रभेद, न फल भेद।’^१

महिमभट्ट का मत है कि अनुभाव-विभावादि के वर्णन से जब आनन्दोपलब्धि होती है तो रचना काव्य कहलाती है और जब गीतादि से रजित नटो द्वारा उसका प्रयोग दिखाया जाता है तो वह नाटक बन जाता है—‘अनुभावविभावाना वर्णना काव्यमुच्यते। तेषामेव प्रयोगस्तु नाट्य गीतादिरजितम्।’^२

सागरनन्दी नामक आचार्य ने शैलोक्य के स्थान पर केवल इसी लोक के सुख-दुःख पर बल दिया है। उनका कथन है कि इसी लोक के सुख-दुःख में उत्पन्न अवस्था के अभिनय का नाम नाट्य है—‘अवस्था या तु लोकस्य सुख-दुःखसमुद्भवा। तस्यास्त्वभिनय प्राज्ञं नाट्यमित्यभिधीयते।’ सागरनन्दी की यह व्याख्या भरतमुनि के एक दूसरे श्लोक पर आवारित प्रतीत होती है। भरत मुनि कहते हैं—‘यो य स्वभावो लोकस्य सुखदुःखसमन्वितः। सोऽङ्ग्य-भिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते।’ भरतमुनि के मत की विस्तृत व्याख्या करते हुए आचार्य अभिनवगुप्त कहते हैं—‘प्रत्यक्षकल्पानुव्यवसायविषयो लोकप्रसिद्ध-सत्यासत्यादिविलक्षणत्वात् यच्छब्दवाच्यो लोकस्य सर्वस्य साधारणतया स्वत्वेन भाव्यमानश्चर्व्यमाणोऽर्थोनाट्यम्।’ अर्थात् नाटक वह दृश्य काव्य है जो प्रत्यक्ष, कल्पना एव अद्यवसाय का विषय बन सत्य एव असत्य से समन्वित विलक्षण रूप धारण करके सर्वसाधारण को आनन्दोपलब्धि कराता है।

भरतमुनि नाटक की कथावस्तु के विषय में अपना मत स्पष्ट करते हुए कहते हैं कि देवता, मनुष्य, राजा एव महात्माओं के पूर्ववृत्त की अनुकृति को

१ व्यक्ति विवेक अ० १ . पृ० २०।

२ व्यक्ति विवेक अ० १ पृ० २०।

नाटक कहते हैं—'देवताना मनुष्याणा राजा लोकमहान्मनाम् । पूर्ववृत्तानुचरित
नाटक नाम तद्भवेत् ।' आचार्यों ने उस उक्ति पर यह शब्द उठाए कि
प्रधान राजा अथवा ऋषि का वृत्त लेकर ही नाटक की रचना होती है, जो
'प्रबोध चन्द्रोदय' आदि उन नाटकों को, जिनमें गुण-दोष, धृष्टा-मोह, विरक्ति,
गम, धर्म, विद्या-प्रविद्या, चैतन्य आदि पदार्थ पात्र बनकर आते हैं, नाटक ही
जना किन प्रकार की जा सकती है ?

आचार्यों ने उस शब्द का समाधान करने हुए नाटकों का एक और
विभाग गौण नाटक नाम में किया है । उन्होंने अथर्वोपनिषद् 'राजपुत्री' को
जिनमें बौद्ध धर्म के निदानों को पात्र बनाकर बुद्ध का गुणगान किया गया है
तथा जयन्तकृत 'आनन्दम्बर' को जिनमें बौद्ध धर्मगण, आपातिव, नीलान्दर,
चारुवाक, मीमान्त एवं तार्किक आचार्य पात्ररूप में उपस्थित होकर अपने-अपने
मन एवं आचार की प्रशंसा करने हैं गौण नाटक की श्रेणी में रखा है ।
उसी प्रकार 'मोहपराजय', 'नकल्पसूक्तोदय', 'पूर्वपुरुषार्थचन्द्रोदय' 'चैतन्यचन्द्रो-
दय' आदि को भी गौण नाटक माना है ।

मुद्ररूप ने नाटक का पाँच प्रकार में वर्गीकृत किया है और प्रत्येक वर्ग
के भाव-भाव नाटक की जाति का नाम भी दे दिया है । धारुणतम ने मुद्ररूप,
का मत देते हुए लिखा है कि उन्होंने नाटक की पाँच जातियाँ—पूर्ण, प्रधान,
आम्बर, नन्दित एवं नग्न-निश्चित की हैं । उन्होंने यह भी बताया है कि प्रत्येक
जाति में उपक्षेप, परिष्कार, परिणाम एवं विलोभन नामक चारों का होना समान
रूप में पाया जाता है—'सुवन्दुर्नाटकस्यापि लक्षणं प्राह पञ्चधा । पूर्णं चैव
प्रशांतं च आम्बरं नन्दितं तथा ॥ समप्रमितिं विलोभनादप्येव जानय ।
उपक्षेपं परिष्कारं परिणामो, विलोभनम् । एतान्यद्भूतानि कार्याणि सर्वनाटक
जातिषु ॥' भक्तमुनि के तथैवानुसार पाँच मण्डियों, चार वृत्तियों, तीनठ गण
एतौन लक्षणों सहित नाटक-जातियों में सुशोभित, अथर्व मरण, उत्कृष्ट भावों
के समन्वित, नग्नरूपका ज्ञाना के युक्त, महापुरुषों के शरीर के संश्लेष,
निश्चित आनन्दका मन्त्रिविष्ट, नन्दितया के सुन्दर, प्रीति के शरीर, गुण का
साक्षर, वृद्धन शरीर के समन्वित बनना करती चाहिये । ऐसी ही बनना नाटक
रूप में प्रतिष्ठित होती है—

'पञ्च मन्त्रि चतुर्त्तिचतु षष्ट्यङ्गसुतम् ।
षट्त्रिंशन्नक्षरांपिनम् अन्वकारोप शोभितम् ॥
महासन महाभोगमुदात्तरचनाचितम् ।
महापुरुषमशरं माप्याचार जनप्रियम् ॥

सुश्लिष्ट सन्धियोग च सुप्रयोगं सुखाश्रयम् ।

मृदुशब्दाभिधान च कवि कुर्यात्तु नाटकम् ॥^१

नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र गुणचन्द्र ने नाटक का लक्षण बताते हुए लिखा है कि जो प्रसिद्ध आद्य (पौराणिक एव ऐतिहासिक) राज-चरित का ऐसा वर्णन हो जो धर्म, काम एव अर्थ का फलदाता हो और जो अक्र, उपाय (पञ्च अर्थ प्रकृति), दशा (पञ्चावस्था) से समन्वित हो वह नाटक कहलाता है—

'ख्याताद्यराजचरित धर्मकामार्थसत्फलम् ।

साङ्गोपायवशासन्धिदिव्याङ्ग तत्र नाटकम् ॥'^१

साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ नाटक का लक्षण करते हुए लिखते हैं— नाटक वह रचना है जिसकी कथावस्तु रामायणादि एव इतिहास में प्रसिद्ध हो, जिसमें विलास, समृद्धि आदि गुण तथा अनेक प्रकार के ऐश्वर्यों का वर्णन हो, जहाँ सुख-दुःख की उत्पत्ति दिखाई जा सके और अनेक रसों का समावेश हो सके, जिसमें ५ से १० तक अक्र हो, जिसका नायक पुराणादि में प्रसिद्ध वंश में उत्पन्न, धीरोदात्त, प्रतापी, गुणवान् कोई राजर्षि अथवा दिव्य या दिव्यादिव्य पुरुष हो, जहाँ शृङ्गार अथवा वीर-रस प्रधान हो तथा अन्य रस अगभूत हो, जिसकी निर्वहण-सन्धि अत्यन्त अद्भुत हो, जिसमें चार या पाँच पुरुष प्रधान-कार्य के साधन में व्याप्त हो, गी की पूँछ के अग्रभाग के समान जिसकी रचना हो ।^२ जब नाटक में दस से अधिक अक्र हो जाते हैं तो वह नाटक नहीं रहता, महानाटक बन जाता है । 'हनुमन्नाटक' इसी कोटि में आता है ।

नाटक साहित्य की वह विधा है जिसकी सफलता का परीक्षण रगमच पर होता है और रगमच युग-विशेष की जनरुचि और तत्कालीन आर्थिक व्यवस्था के आधार पर निर्मित होता है । रगमच के व्यवस्थापको एव कलाकारों को नाट्यरचना के साहित्यिक एव कलागत मूल्य के साथ-साथ रगमच के सस्थापको की रुचि का भी ध्यान रखना पड़ता है, अतः नाटक का स्वरूप प्रत्येक युग में परिवर्तित होता रहता है । नाटक के स्वरूप के बदल जाने से उसका लक्षण भी बदलना पड़ता है । हमारे देश में संस्कृत के साहित्यिक नाटकों का अभिनय राजप्रासादों तक ही प्रायः सीमित था । इस कारण जनरुचि से दूर होने के कारण उसमें अधिक परिवर्तन नहीं आया और संस्कृत नाटक का जो लक्षण भरतमुनि के समय में प्रचलित था, वही प्रायः आचार्य विश्वनाथ तक प्राप्त होता रहा । नृत्य रूपको की धारा स्वतन्त्र रूप से अवश्य विकसित होती हुई विश्व-

१ नाट्यदर्पण, पृ० १, श्लोक ५ ।

२ साहित्य दर्पण पृष्ठ परिच्छेद ७, ११ ।

नाथ तक कतिपय नवीन उपरूपों का स्वरूप भांग्य कर गयी और ये नयी मान्यताएँ आचार्यों का प्रमाणपत्र पाकर मान्यताय बन गयीं ।

मस्कृत में रूपक दो प्रकार में विभक्त हुए । एक प्रकार तो मानव-विकास की पूर्णता की प्रादुर्भाव मानकर चला, दूसरा समाज के वर्धमान रूप को दर्पण के समान प्रतिबिम्बित करना हुआ विकसित हुआ । जिनमें मानवता का उदात्त रूप सम्मुख आया वह नाटक हुआ और जिनमें समाज का वास्तविक रूप भलकने लगा वह प्रकरण कहलाया । नाटक में जहाँ किसी महान् राजा के उदात्त रूप की कल्पना की जाती है वहाँ प्रकरण में सामान्य जनता की वास्तविक स्थिति दिखाई जाती है । प्रथम का उदाहरण कानिदामस्कृत 'शकुन्तला' है और दूसरे का सूत्रक-विरचित 'मृच्छकटिक' ।

प्रादुर्भाव और वर्धमान नाटक की ये दो पद्धतियाँ हमारे देश में मदा में चली आ रही हैं । भारतेन्दु ने दोनों पद्धतियों का अनुसरण किया । यदि नाटक मीठी में 'हरिश्चन्द्र' की रचना हुई तो प्रकरण मीठी में 'पाण्डु-विजय' की ।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने नाटक का लक्षण देने का विचार है—'नाटक शब्द का अर्थ है नट लोगो की क्रिया । नट वह है जो विद्या के प्रभाव में अपने मव किसी कर्तु के स्वरूप के फेर या स्वयं हृष्टिगोचर के अर्थ किये । हरिश्चन्द्र काव्य की मज्ञा रूपक है । रूपकों में नाटक ही सबसे मुख्य है, इसमें रूपकवाद को नाटक कहते हैं । इस विद्या का नाम कुपीयमान्द्र भी है । श्रद्धा, शिर, भय, नाटक, हनुमान, व्यास, वास्तुकी, लखनू, श्रीकृष्ण, प्रदुर्भाव, पावनी, मन्वन्ती और तुम्बुर्वादि इसके आचार्य हैं । इनमें भय मुक्ति का शास्त्र के मूल प्रयत्न हैं ।' भारतेन्दु नाटक की व्याख्या करने का विचार है कि 'वास्तव के सर्वगुणमयता को नाटक कहते हैं । इसका नायक कोई महाराज (जैसे दुष्यन्त) या ईश्वरनाथ (जैसे श्रीगणेश) या प्रपथ परमेश्वर (जैसे श्रीकृष्ण) होना चाहिए । इन मूर्तार पर दोन । अथ पात्र के ऊपर और इन के भीतर । आचार्य मनोहर और अत्यन्त उज्वल होना चाहिए ।'

आधुनिक ज्ञान में नाटक के मध्य जाति के कारण दर्शन पर है । बाद गुनावनाय करने हैं, 'नाटक में जीवत की अनुभूति की मर्यादा मर्यादा में अनुभूति करने उनको मलीय पात्रों द्वारा पर चतुर्-परिचय मद्रागम में अक्षिप्त किया जाता है । नाटक जीवत की नाकेति अनुभूति नहीं है परन्तु मरीच प्रवि-

१. भारतेन्दु नाटक, भाग २, पृ. ४-१, १०२ ।

२. पृ. १०, १०३ ।

लिपि है। नाटक में फैले हुए जीवन-व्यापार को ऐसी व्यवस्था के माध्य रखते हैं कि अधिक-से-अधिक प्रभाव उत्पन्न हो सके।^१

[नाटक और नाटिका]

नाटिका उपरूपक सम्भवतः भरतमुनि वर्णित नटी का विकसित रूप है। भरतमुनि का मत है कि नाटक और प्रकरण के योग से नाटिका का उद्भव होता है। 'प्रत्याख्यातस्वितरो वा नाटकयोगे प्रकरणौ च।' उनका मत है कि इसकी वस्तु कल्पित हो और नायक राजा हो। इसमें स्त्री पात्रों की बहुलता, चार अंक, ललित अभिनय, सुगठित अंग, विविध गीत-नृत्य-वाद्य हो और रति-सम्भोग वर्णन की विशेषता हो, राजोपचारयुक्त व्यवहार में क्रोध एवं उसकी प्रशान्ति तथा दम्भमय कृत्य हो, राजा नायक, उसकी रानी, नायक दूती एवं परिजन जिसके पात्र हो।^२

अभिनवगुप्त ने नायिका के सम्बन्ध में एक नयी धारणा उपस्थित की है। उनका मत है कि भरतमुनि ने रतिसम्भोगादि का वर्णन तो नव-नायिका के लिए किया है और क्रोध प्रसादनदम्भादि देवी के लिए।

दशरूपककार ने नाटिका के इतिवृत्त को प्रकरण और नाटक के नियमानुसार बताया है। अंक के विषय में उनका मत है कि इसमें एक, दो, तीन अथवा चार अंक हो सकते हैं। देवी (वडी रानी) मानिनी होनी चाहिए और नायिका मुग्धा, दिव्या और सुन्दरी हो। नायिका राजा की पार्श्ववर्तिनी हो, किन्तु वह देवी के क्रोध-भय से सशक्त रहे।^३

नाट्यदर्पणकार दो नायिकाएँ—देवी और कन्या—मानते हैं। दोनों प्रसिद्ध या अप्रसिद्ध हो सकती हैं।^४

शारदातनय का मत है कि नायक प्रख्यात व्यक्ति और धीरललित हो, रस शृङ्गार, वृत्ति कैशिकी, अवमर्श-रहित अन्य सन्धियाँ, बिट का अभाव हो।^५

विश्वनाथ ने 'साहित्यदर्पण' में पूर्वाचार्यों के मत का समाहार करते हुए नाटिका का इस प्रकार लक्षण दिया है—नाटिका की कथा कविकल्पित होती है। इसमें चार अंक होते हैं। अधिकांश पात्र स्त्रियाँ होती हैं। नायक प्रसिद्ध एवं धीरललित राजा होता है। रनिवास से सम्बन्ध रखने वाली या राज-कुलोत्पन्ना कोई गायन-प्रवीणा अनुरागवती कन्या नायिका होती है। महारानी

१ नाट्यशास्त्र, १८ अध्याय, १०६-१११।

२ दशरूपक ३, ४६, ५०।

३ नाट्यदर्पण १० १००-१००।

४ भावप्रकाश ५० २४३।

के भय में नायक राजा अपने प्रेम को मण्डकित होकर प्रकट करता है। महारानी राजवध की प्रगल्भा नायिका होती है। वह पद-पद पर मान करती है। नायक श्रीर नवीन नायिका का नमामगम उन्नी के अधीन रहता है। उगमे शृङ्गार रम की प्रधानता रहती है। कंठिकी वृत्ति की योजना चारों ओर में होती है। विमर्ष-मन्थि बहुत कम होती है, शेष चारों गन्धिया होती है। इनके उदाहरण हैं—'रत्नावली', 'प्रियदर्शिका', 'चन्द्रप्रभा' आदि।

भारतेंद्रु ने नाटिका का लक्षण इस प्रकार लिखा है—“नाटिका में चार एक होने हैं श्रीर नवी पात्र अधिक होने हैं तथा नाटिका की नायिका कनिष्ठा होती है, अर्थात् नाटिका के नायक की पूर्वाग्रहयिनी के वय में रहती है। उदाहरण—'रत्नावली', 'चन्द्रावली' आदि।”

(२) अक (उत्सृष्टिकांक)

नाटकों में भी अक होने हैं, अतः उनमें इस रूपक प्रकार की भिन्नता दिखाने के लिए इनका नाम उत्सृष्टिकांक रखा गया है। आचार्य विश्वनाथ का मत है कि इनमें शृष्टि उत्क्रान्त अर्थात् विपरीत रहती है, अर्थात् इन उत्सृष्टिकांक कहा जाता है। भरतमुनि का मत है कि अक का इतिवृत्त प्रख्यात अर्थात् अभी-तभी अग्रप्रयास होता है। पात्र दिव्यपुरुष नहीं होते। इनमें वरगण की प्रधानता होती है और स्त्रियों का विनाश पुरोपगन्त पाया जाता है। जिलापकर्तारों की आनुनता-भरी चेष्टाओं का बाना प्रकार में प्रदर्शन होता है जिसमें नाट्यता, शारभटी और कंठिकी वृत्तियां नहीं होती। दिव्यनायकयुक्त हृदयतात्व, जिनमें सुदृ, वग्ध और वध पाया जाय, भारत में ही रचने योग्य है। आचार्य भरतमुनि ने इनके चारों पक्ष विस्तारपूर्वक प्रकाश किये हैं।^१

भक्तजय ने अकाल कृत की कल्पना-वचन ने दिव्यता का देना आदर्श माना है। इनमें नायक एवं अन्य पात्रों का साधारण वर्णन होता अर्थात् अकाल है।^२ भक्तजय के मतानुसार विस्तारपूर्वक भी मत है कि इनमें नायक साधारण युवा होते हैं और उन्नी उद-पराजय का तर्क एवं उदाहरण का विवेक के अन्तर्गत पाए जाते हैं।

उत्सृष्टिकांक का आन्दाजिक ने विस्तारपूर्वक विवेचन किया है। उक्त मत है कि भावपूर्ण इस रूपक में एक ही अक, अर्थात् ही अक तथा अकाल-अक आदि तीन अक माने हैं। उन्होंने इनका नायक दिव्यपुरुष माना है।

१. अकालिका, शिवप्रसाद शर्मा, १९४६, पृष्ठ १०५, १०६, १०७, १०८, १०९, ११०, १११

२. अकालिका, शिवप्रसाद शर्मा, १९४६, पृष्ठ १११

सागरनन्दी इसमें दिव्यपुरुष पात्रों का प्रवेश स्वीकार नहीं करते। शारदातनय ने भरतमुनि के मत का आश्रय लेते हुए इस रूपक को केवल भारतवर्ष में उपयुक्त माना है। उन्होंने आचार्य शकुन का नामोल्लेख करके अपने मत की पुष्टि की है।^१

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने इसमें एक अंक माना है और इसके नायक को गुणी एव आरूपान को प्रख्यात माना है। बाबू गुलावराय इसमें करुणरस प्रधान और मुख एव निर्वहण सन्धियाँ स्वीकार करते हैं। कीथ का मत है कि जब नाटक के अन्तर्गत नाटक आ जाता है तो वह अंक कहलाता है, पर यह मत सर्वमान्य नहीं। संस्कृत में उत्सृष्टिकाक का उत्तम उदाहरण भास का 'उरुभग' है।

(३) ईहामृग

आचार्य अभिनवगुप्त और रामचन्द्र ने ईहामृग के नामकरण के सम्बन्ध में लिखा है 'ईहा चेष्टा मृगस्यैव स्त्रीमात्रायत्रितीहामृग', अर्थात् इसमें मृग के तुल्य अलभ्य कामिनी की इच्छा नायक अथवा प्रतिनायक करता है। धनजय और विश्वनाथ ने इसका निर्देश करते हुए लिखा है—'दिव्यस्त्रियम-निच्छन्तीमपहारादिनेच्छत', अर्थात् इसमें (अनासक्त) किसी दिव्य नारी को अपहार (हरण) आदि के द्वारा प्राप्त करने की घटना दिखाई जाती है।

भरतमुनि ने केवल इतना ही उल्लेख किया है कि इसमें किसी दैवी नारी के लिए युद्ध दिखाया जाता है। इस रूपक की दूसरी विशेषता यह है कि इसमें अत्यन्त आवेश के कारण युद्ध का प्रसंग पूर्णतया समुपस्थित होने पर भी किसी-न-किसी वहाने सग्राम टल जाता है।

धनजय ने ईहामृग की कतिपय विशेषताएँ मक्षेप में इस प्रकार लिखी हैं—ईहामृग का इतिवृत्त मिश्रित (कुछ ऐतिहासिक और कुछ कल्पित) होता है। इसमें चार अंक और मुख, प्रतिमुख एव निर्वहण नामक तीन सन्धियाँ होती हैं। मनुष्य और दिव्य पुरुष में कोई नायक अथवा प्रतिनायक हो सकता है, किन्तु दोनों ही इतिहास-प्रसिद्ध व्यक्ति होते हैं। प्रतिनायक धीरोद्धत होता है और विपरीत ज्ञान के कारण अनुचित कार्य किया करता है। इस रूपक में दिव्यस्त्री के वनात् अपहरण की इच्छा रखने वाले नायक या प्रतिनायक की शृङ्गारमयी चेष्टाएँ भी कहीं-कहीं दिखाई जाती हैं। प्रवल उत्तेजना के कारण युद्ध की स्थिति उत्पन्न हो जाने पर भी सघर्ष का टल जाना और किसी महात्मा

के वध की पूर्ण तैयारी हो जाने पर भी उसे बचा लेना उस रूपक में प्रायः दिखाया जाता है।^१

शारदातनय ने इस रूपक के रस, वृत्ति एवं पात्र नन्या पर भी विचार किया है। उनका मत है कि उसमें कहीं-कहीं कौपिकी के अतिरिक्त दोष तीन वृत्तियाँ होती हैं और कहीं-कहीं कौपिकी वृत्ति भी प्राप्त होती है। उसमें भयानक और वीभत्स के अतिरिक्त दोष सभी रस पाये जाते हैं। नायको की मर्यादा चार, पाँच या छ होती है। अथक चार होते हैं। इसमें स्त्री के वारंग नग्नता आवश्यक है। उन्होंने 'कुमुदोत्तर' नामक ईहामृग का उदाहरण दिया है।

नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र शारदातनय में अथक नायक-मर्यादा के सम्बन्ध में सहमत नहीं हैं। उनका मत है कि ईहामृग में चार अथक आवश्यक नहीं, एक अथक भी हो सकता है। उन्होंने नायको की मर्यादा बारह निश्चित की है।^२

विद्वनाथ का मत शारदातनय और रामचन्द्र दोनों से भिन्न है। उनका मत है कि इसमें एक ही अथक होना है। नायक के सम्बन्ध में उन्होंने अन्य आचार्यों के आधार पर दो मत दिए हैं—(१) एक देवता ही नायक होता है और (२) छ नायक होते हैं।

अभिनवगुप्त ने भी अथक एक और नायक मर्यादा बारह स्वीकार की है। भार्गवेंद्र हरिदचन्द्र ने चार अथक और नायक ईश्वर का अवनत तथा नायिका को देवी माना है। उनके मत में इसमें प्रेम आदि वर्णित होता है तथा नायिका द्वारा युद्धादि कार्य सम्पादन होता है। उन्होंने उदाहरण नहीं दिया है। बाबू गुलाबराय ने इसमें एक धीरोदाननायक और एक प्रतिनायक माना है। उनका मत है कि नायक किर्ती कुमारी को मृदा करता है। वह मृग की भाँति दुष्प्राप्य हो जाती है। प्रतिनायक उसे बचाव में सुखाना चाहता है। मित्रता भी नहीं होता, किन्तु रिक्तता का दर्शन भी नहीं होता। इसमें अथक चार होते हैं। हिन्दी में इसका उदाहरण नहीं मिलता।

(४) द्विम

नाट्यदर्पणकार विमते हैं—'द्विम द्विभ्यो विप्लव इतरथं, मञ्जोपादय द्विम, द्विमे सघातार्थं स्यादिति।' इनी प्रकाश घातार्थं तेषाम्भेद ने उक्त रूपक

१ नाट्यदर्पण . १. १. १. ७२, ७३।

२ नाट्यदर्पण . १. १. १. ७३।

प्रकार को दो और नामों से पुकारा है, डिम्ब और विद्रोह ।^१ सम्भवत इस रूपक में विविध प्रकार के विप्लव के कारण इसका नाम आचार्य ने डिम्ब और विद्रोह रखा है । डिम्ब का अर्थ समूह भी होता है । भरत मुनि के मत से इसमें देवता, नाग, राक्षस, यक्ष, पिशाच आदि १६ पात्रों के परस्पर वैमनस्य एवं सघर्ष के कारण नाना प्रकार के मायावी तथा ऐन्द्रजालिक क्रिया-कलापों का प्रदर्शन होता है । सम्भव है, इसी कारण इसका नाम डिम्ब पड़ा हो ।

भरतमुनि के लक्षण का अनुसरण करते हुए घनजय, शारदातनय एवं विश्वनाथ ने डिम्ब का लक्षण इस प्रकार किया है—‘जिसका इतिवृत्त प्रसिद्ध हो, देव, गन्धर्व, यक्ष-राक्षस और महासर्प इत्यादि जिसके नेता हो, भूत, प्रेत, पिशाच इत्यादि १६ अत्यन्त उद्धत पात्र हो, जो माया, इन्द्रजाल, सग्राम, क्रोध और उन्मत्तादिकों की चेष्टाओं तथा सूर्य-चन्द्रग्रहण के वृत्त से व्याप्त हो, जिसमें चार अक्र हो, जो विष्कम्भक एवं प्रवेशक से रहित हो, जिसमें कैशिकी को छोड़कर अन्य वृत्तियाँ एवं शान्त, हास्य एवं शृङ्गार को छोड़कर दीप्त छ रस हो, विमर्श को छोड़कर चार सन्धियाँ हो ।

नाट्यदर्पणकार ने इसके विषय में विस्तारपूर्वक विवेचन किया है । उनका मत है कि डिम्ब में शान्त, हास्य एवं शृङ्गार इन तीन रसों को स्थान नहीं है । डिम्ब का मुख्य अंगी रस रौद्र होता है और बीभत्सादि शेष रस अंग बनकर आते हैं । सग्राम, बाहुयुद्ध, बलात्कार और पराभव आदि का वर्णन अनिवार्य रूप से पाया जाता है । सक्षेप में आचार्य रामचन्द्र ने इसका लक्षण इस प्रकार लिखा है—अशान्तहास्यशृङ्गारविमर्शः ख्यातवस्तुक । रौद्र-मुख्यश्चतुरंग ऐन्द्रजाल रणो डिम्ब ॥८६॥^२ भरतमुनि ने ‘त्रिपुरदाह’ नामक डिम्ब का उल्लेख किया है । भावप्रकाश में शारदातनय ने ‘वृत्रोद्धरण’ और ‘तारकोद्धरण’ का भी उदाहरण दिया है । सागरनन्दी ने १६ नायकयुक्त डिम्ब के लिए ‘नरकोद्धरण’, विख्यात वस्तुविषय के लिए ‘वृत्रोद्धरण’ का नामोल्लेख किया है ।

भारतेन्दु ने हिन्दी में इस शैली का अभाव देखकर सक्षेप में इतना ही लिखा है कि ‘इसमें उपद्रव-दर्शन विशेष है । अक्र चार, नायक, देवता या दैत्य या अवतार ।’ वावू गुलावराय का मत है कि ‘इसके चार अक्र और १६ नायक होते हैं । इसमें रौद्ररस का प्राधान्य रहता है । इसके नायक देवता, दैत्य या अवतार होते हैं और जादू तथा मायाजाल रहता है । इसमें शृङ्गार और हास्य

१ काव्यानुशासन, पृ० ३०० ।

२ नाट्यदर्पण, पृ० १०६ ।

वर्जित है। उनकी दृष्टि में भी हिन्दी में टिम का कोई उदाहरण उपलब्ध नहीं है।

(५) प्रकरण

नाटक में प्रख्यात कथावस्तु होती है, किन्तु प्रकरण में उत्पाद्य। भरत-मुनि प्रकरण का लक्षण बताते हुए कहते हैं कि प्रकरण भी नाटक की तरह रङ्गाश्रित और पञ्चमन्त्रि-ममन्वित होता है। उसमें विप्र, वरिष्क, नचिव, पुरोहित, अमात्य, सार्धबाहू के चरित वर्णित होते हैं, जिनका नायक न तो उदात्त पुण्य होता है और न दिव्यचरित, जिसमें राजनम्भोग का वर्णन नहीं होता, जिसमें दाम, विट्, श्रेष्ठी, वेदव्या (वेदवा), हीन-कुलवधू का चरित होता है। जिस अंक में मन्त्री, श्रेष्ठी, ब्राह्मण, पुणेहित, अमात्य, सार्धबाहू की गृहवार्ता ही उनमें वेदवा का प्रवेश वर्जित है। जिस अंक में वेदवा के साथ कोई पुण्य दिग्वार्ड पड़े उसमें कुलवधुओं का प्रवेश निषिद्ध है।^१

‘दशरूपक’ में प्रकरण का उक्त विवरण अल्प परिवर्तन के साथ प्राप्त होता है। प्रकरण का नायक मन्त्री, ब्राह्मण अथवा वरिष्क में से कोई हो सकता है। नायक का धीरप्रशान्त होना आवश्यक है। उनकी नायकिय में अनेक आपदाएँ आनी चाहिए। वह धर्मनामाय में तत्पर दिग्वायी पड़ता है। नायिका और उस नाटक के समान ही होते हैं। नायिका पुत्रोत्पत्ती अथवा गणित होती है। यही-यही दोनों दिग्वार्ड पड़ती हैं। प्रकरण की नायिका उन दोनों के अतिरिक्त नहीं हो सकती। पुण्य पात्रों में वृत्त भी रहते हैं। नायिका की दृष्टि से प्रकरण तीन प्रकार के होते हैं—(१) जहाँ केवल वेदवा नायिका हो, जैसे ‘तरुणदत्त प्रकरण’, (२) केवल पुत्रवती स्त्री हो, जैसे ‘पुण्यदूतिका’, (३) जहाँ सबीगुं नायिकाएँ हो, जैसे ‘मृच्छकटिक’।

नाट्यदर्शनकार का मत भरतमुनि और पतञ्जल में प्रायः मिलता है। पतञ्जल केवल इतना है कि ये प्रकरण का नायक धीरप्रशान्त ही नहीं, धीरोदात्त भी मानते हैं। नायिका के सम्बन्ध में उनका मत है कि वह नाच जाति की भी हो सकती है।^२ प्रकरण का वर्गीकरण करने में नाट्यदर्शनकार पतञ्जल में पूरा महत्ता नहीं है। ये तीन भेदों के स्थान पर प्रकरण के २१ भेद बताते हैं। अभिनवगुप्त ने भी २१ प्रकार का प्रकरण माना है। रामचन्द्र गुणवन्ध ने तो इनके प्रकार के प्रकरणों का अभिनय देखा था।^३

१. भाष्य-नाट्य-शास्त्र-११०-१००-१०३।

२. नाट्य-दर्शन : रामचन्द्र गुणवन्ध १-१०१-१०२, १०३।

३. नाट्य-दर्शन - १०१।

शारदातनय ने प्रकरण का नायक धीरप्रशान्त ही माना है। भाषा के सम्बन्ध में उनका मत है कि यदि नायिका वैश्या हो तो उसकी भाषा प्राकृत होनी चाहिये और कुलनायिका हो तो भाषा संस्कृत उचित है। शारदातनय प्रकरण में शकार, कुट्टिनी, चेट्टी, धर्मशास्त्र-बहिष्कृत विट, चेट आदि का होना आवश्यक मानते हैं।^१

साहित्यदर्पणकार ने प्रकरण में शृंगार रस पर बल दिया है और नायक का ब्राह्मण, मन्त्री अथवा वैश्य होना आवश्यक माना है। वे नायक को धीरप्रशान्त ही मानते हैं। उन्होंने ब्राह्मण नायक के लिए 'मृच्छकटिक', अमात्य नायक के लिए 'मालती माधव' और वैश्य नायक के लिए 'पुष्पदूतिका' का नामोल्लेख किया है।^२

भारतेन्दु हरिदचन्द्र ने संक्षेप में प्रकरण का लक्षण इस प्रकार किया है— यह और बातों में नाटक के तुल्य होना चाहिए, किन्तु इसका उपाख्यान लौकिक हो, नायक कोई मन्त्री, धनी या ब्राह्मण हो। इसकी नायिका मन्त्रिकन्या, किसी के घर में आश्रित भाव से रहने वाली एव वैश्या हो। प्रथमावस्था में 'शुद्ध' और द्वितीयावस्था में प्रकरण की 'सकर' सजा होती है, उदाहरण, 'मल्लिका-मासल', 'मालतीमाधव' और 'मृच्छकटिक'।

राघवन् ने प्रकरण पर विशेष रूप से विचार करते हुए संस्कृत के इस रूपक में त्रासद तत्त्वों की खोज की है। उनका मत है कि भारतीय मत की सीमा के अन्तर्गत प्रकरण में त्रासद तत्त्व पर्याप्त मात्रा में विद्यमान हैं। प्रकरण में कैशिकी-वृत्ति का अभाव इसका प्रमाण है। 'मृच्छकटिक', 'तरंगदत्त', 'मालती-माधव' आदि प्रकरणों के पद्यवेक्षण से यह सिद्ध होता है कि प्रकरण में त्रासद तत्त्व का होना अनिवार्य है। अश्वघोष के 'सारिपुत्र प्रकरण' से उन्होंने यह निष्कर्ष निकाला है कि प्रकरण को धार्मिकता का रूप भी दिया जाता था। इस प्रकरण में बुद्ध की जीवनी के साथ सारिपुत्र, ब्राह्मण मौद्गलायन एव विदूषक भी पात्र के रूप में आते हैं।^३

निष्कर्ष-रूप में कहा जा सकता है कि प्रकरण का कथानक लौकिक और कवि-कल्पित होता है। इसका नायक धीर और शान्त होता है, अर्थात् वह मन्त्री, ब्राह्मण या वैश्य हो सकता है, धर्म, अर्थ और काम की प्राप्ति के लिए वह तत्पर रहता है और कई विघ्न-बाधाओं का सामना करते हुए अपने अभीष्ट

१ भाव प्रकाश, ८वाँ अधि०, पृ० २४२।

२ साहित्य दर्पण ४६, २२४, २२६।

३ दि मोशल प्ले इन मरुत पृ० ५-६।

दुःखात्मक नाना अवस्थाएँ एक अक्षर में सन्निविष्ट हो, वह भाग कहलाता है—
‘यत्र परवचनमात्मवचनं सान्तरं प्रथितं वाच्यं च भवेत् । आकाशपुरुषा यत्र
व्याहरन्ति घूर्तं विटाना सम्प्रयोगो नानावस्थाभिः सुखदुःखात्मकामिश्चोपेत-
एकागश्च भागः ।’

शारदातन्त्र ने भाग पर विस्तार में विचार किया है । उन्होंने भाग के निम्नलिखित दस भेद किये हैं—१. गेयपद, २. स्थितिपाठ्य, ३. आनीन, ४. पुष्पगण्डिका, ५. प्रच्छेदक, ६. त्रिमूढ, ७. सैन्धव, ८. द्विमूढक, ९. उत्तमोत्तमक, १०. भाव्य । उन्होंने प्रत्येक प्रकार के भाग के लक्षण भी बताये हैं ।^१

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने मस्कृत आचार्यों के मत के आधार पर नक्षत्र में भाग का लक्षण इस प्रकार बनाया है—‘भाग में एक ही अक्षर होता है । इसमें नट ऊपर देख-देखकर, जैसे किमी से बात करे, आप-ही-आप सारी कहानी कह जाता है । बीच में हँसना, गाना, क्रोध करना, गिरना इत्यादि आप ही दिखलाता है । इसका उद्देश्य हँसी, भाषा उत्तम और बीच-बीच में मगीत होता है । उदा०—‘विपस्य विपमोषधम्’ ।’^२

गुलावराय ने इसके लक्षणों का और भी मक्षितीकरण किया है । उन्होंने भाग का लक्षण इस प्रकार लिखा है—‘यह एक ही अक्षर का होता है । इसमें एक ही पात्र होता है, जो ऊपर को मुँह उठाकर आकाशभाषित के ढंग में किसी कल्पित पात्र से बातचीत करता है । इसमें घूर्तों का चरित्र रहता है और खूब हँसाया जाता है ।’^३

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र और गुलावराय कृत भाग के लक्षणों में मस्कृत आचार्यों की सारी विशेषताएँ स्पष्ट नहीं होती, अतः अल्पविस्तार के साथ भाग का लक्षण इस प्रकार दिया जा सकता है—भाग में एक अक्षर और एक ही पात्र होता है । यह पात्र कोई बुद्धिमान् विट होता है । वह अपने तथा दूसरों के घूर्तनापूर्ण कृत्यों को वात्सलाय के रूप में प्रकाशित करता है । रगमत्र पर आकर नायक आकाश की ओर देवता हुआ सुनने का नाट्य करके कल्पित पुष्प की उक्तियों को स्वयं दुहराता है और उनका उत्तर देता है । स्वयं प्रश्न करना है और स्वयं उनका उत्तर देता है तथा शौर्य और मीन्द्र्य के वर्णन से वीर एव शृङ्गार रस का आविर्भाव करना है । भाग में प्रायः भारती वृत्ति का आश्रय लिया जाता है, कहीं-कहीं कौशिकी वृत्ति का भी प्रयोग होता है ।

१. भाव प्रकाश ८. पृ० २४४, २४६ ।

२. भारतेन्दु नाट्यसंग्रह २. पृ० ४२४ ।

३. हिन्दी-नाट्य विमर्ग पृ० ५१ ।

इसमें श्रमों के सहित मृग और निर्वहण, दो मन्त्रियाँ होती हैं। काम्य के इस श्रम भी इसमें व्यवहृत हो सकते हैं। उमता उदाहरण 'नीनामधुकर' है। उनके १० प्रकार होते हैं। हिन्दी में भार्गवेन्द्रु दृत 'विपस्य विपमीपधम्' भाग्य का उत्तम उदाहरण है।

(७) प्रहसन

भरतमुनि ने प्रहसन के दो भेदों में उसकी परिभाषा की है। उमता मन है कि जब भाग्यन, तापन, भिक्षु, श्रांप्रिय आदि किसी (पापणी) नायक और नीच व्यक्तियों द्वारा परिहास किया जाता है तो मुद्र प्रहसन होता है। उममें भाषा और उधानक का आद्योपान्त समान रूप में पापणी व्यक्तियों के यथार्थ जीवन के उपयुक्त नियोजित किया जाता है। यह परिहास के आभूषणों में युक्त होता है। दूसरा भेद मकीर्ण प्रहसन है। नरीण प्रहसन उम कहा जाता है जिनमें वेष्ट्या, चेट, नपुमक, विट, धूनं, बन्धनी (दुराचारिणी) के प्रसिष्ट वेण, भाषा और नेष्टाओं का अभिनय प्रदर्शित किया जाता है। उममें सामान्य जनता में प्रचलित किसी दुराचरण पर उम्भ-पाण्ड का परशन अभिप्राय है।^१ भरतमुनि के आचार्य पर धनजय ने प्रहसन का लक्षण निम्नमें दृष्ट किया है कि भाग्य में मिलने-उलने उम रूप-प्रकार में उम पापणी श्री-वेचन नाति पताप में पूज्य, नीच प्रहृतिवाला, चेट, चेट्टी एव विट में पिग दृष्टा और भाषा में उमों के नष्ट नेष्टा करने वाला, उपहसान्धक व्याहारा में युक्त नायक होता है तो यह मुद्र प्रहसन कहता है। उममें उमके दो और भेद चैरुन और नार नाम में किये हैं।

दारशनिक ने उसकी मय-मग्ता श्री मन्त्रियों का भी उममें किया है। उममें मत है कि प्रहसन में मय मय होता है और मुग एव विपंगन मयि होती है। उममें 'नामकीमुयी' तो मुद्र प्रहसन, 'नैरभिप्राय' तो मकीर्ण एव 'मन्त्रिनि' को विष्ट प्रहसन माना है।^२

'नामकीमुयितार' में मयभवाव में मय के समान प्रहसन में मयविनि, मयमय, मयमय विपमया, उममयि, मयु, विभायि, मय, मयमय, मयु और मयमय मयमय उम विपमयमय का होता आभयार है। उममें मत है कि उममें दो मय भी हो सकते हैं।^३ भार्गवेन्द्रु इन्द्रियन्ध न प्रहसन का लक्षण

१. भार्गवेन्द्रु इन्द्रियन्ध, १०००, १०००
 २. भार्गवेन्द्रु इन्द्रियन्ध, १०००
 ३. भार्गवेन्द्रु इन्द्रियन्ध, १०००

राजा, धनी, ब्राह्मण या घृत्तं माना है। भाग्य में एक पात्र होता है किन्तु प्रहसन में अनेक पात्र आते हैं। उनका मत है कि 'यद्यपि प्राचीन रीति से इसमें एक ही अंक होना चाहिए, किन्तु अब अनेक दृश्य दिये बिना नहीं लिखे जाते, उदाहरण 'हास्यार्णव', 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति', 'अन्वेर नगरी', 'जैसे को तैसा', 'कलियुगी जनेऊ' आदि।

गुलाबराय ने केवल तीन बातें आवश्यक मानी हैं—(१) हास्यरस की प्रधानता (२) एक अंक और (३) मुख और निर्वहण मन्घर्या।

उपर्युक्त सभी मतों का समाहार करते हुए प्रहसन का लक्षण इस प्रकार दिया जा सकता है—

भाग्य के समान ही प्रहसन भी होता है, पर इसमें हास्यरस का आधिक्य होता है। वीथी के तेरहो अंगों की अवस्थिति इसमें हो सकती है। इसका हास्य उच्च कोटि का नहीं होता और प्रायः कवि-कल्पित होता है। इसमें आरंभटी वृत्ति तथा विष्कम्भ और प्रवेशक का प्रयोग नहीं होता। प्रहसन में तपस्वी, सन्यासी अथवा पुरोहित नायक होता है।

प्रहसन तीन प्रकार का होता है—शुद्ध, विकृत और सकर। प्रथम प्रकार के प्रहसनों के नायक पाखण्डी, सन्यासी, तपस्वी अथवा पुरोहित होते हैं। चेट-चेटी आदि नीच पात्र भी इसमें होते हैं। इसका बहुत कुछ प्रभाव वेश-भूषा तथा बोलने के ढंग से जाना जा सकता है। हास्यपूर्ण उक्तियों का इसमें बाहुल्य होता है। द्वितीय प्रकार के प्रहसनो में नपुंसक, कचुकी और कामुको के रूप में तपस्वी होते हैं और अपनी चेष्टाओं द्वारा प्रेक्षकों का मनोरंजन करते हैं। तीसरे प्रकार के प्रहसनो में हँसी-दिल्लगी की बहुत विशेषता होती है, नायक घृत्तं, छली, प्रपची हुआ करते हैं तथा अधिबल (स्पर्धायुक्त बातें), नालिका (अव्यक्तार्थ परिहास-वचन), असत्प्रलाप (बेसिर पैर की बातें), व्याहार (हँसी उठाना) और मृदव (गुण को अवगुण और अवगुण को गुण बनाकर कहना)—इन वीथ्यंगों का अधिकता से व्यवहार किया जाता है।

(८) वीथी

वीथी का अर्थ है पक्ति। इस रूपक के नामकरण का कारण यह प्रतीत होता है कि इसमें उदात्त्यक से मार्दव तक तेरह अंग पन्क्तिवद्ध होकर आते हैं। भरत मुनि का मत है कि इसका अभिनय दो अथवा एक पात्र के द्वारा होता है। वे पात्र उत्तम, मध्यम अथवा अधम कोटि के होते हैं। इसमें एक अंक होता है और कोई भी रस आ सकता है। धनजय और विश्वनाथ

का मत है कि शृङ्गार की अधिकता के कारण इसमें कैशिकी वृत्ति होती है। इसमें मुख और निर्वहण सन्धियाँ होती हैं और अर्थप्रकृतियाँ सभी विद्यमान होती हैं।^१ सागरनन्दी का मत है कि यह रूपक तीन पात्रों से अभिनीत होता है। उन्होंने उदाहरण के लिए 'वकुल-वीथी' का नामोल्लेख किया है। वीथी के सम्बन्ध में प्रायः सभी आचार्य एक बात पर बल देते हैं कि इसमें तेरह वीथ्यगो को अवश्य नियोजित करना चाहिए। उन्होंने तेरह वीथ्यगो का क्रम बताते हुए कहा कि उद्धात्यक और अवगलित तो प्रस्तावना के प्रकरण में आते हैं और शेष इसके उपरान्त। अवशिष्ट वीथ्यगो का क्रम इस प्रकार है—प्रपञ्च, त्रिगत, छल, वाक्केलि, अधिवल, गण्ड, अवस्यन्दित, नालिका, प्रहेलिका, असत्यप्रलाप, व्याहार, मृदव।

कोहल नामक आचार्य ऐसे हुए हैं, जिनका मत है कि इन तेरह लास्यागो का होना अनिवार्य नहीं। शारदातनय उनके मत का उल्लेख करते हुए कहते हैं—'भवेद्युर्वा न वेत्यस्यां लास्यंगान्याह कोहल।'^२ नाट्यदर्पणकार ने शकुन का मत देते हुए लिखा है कि उनके मत के अनुसार वीथी का नायक अघम कोटि का नहीं हो सकता। अन्यथा प्रहसन, भाण आदि हास्यरसप्रधान रूपकों में विटादि अघम नायकों की क्या उपादेयता रहेगी? दो पात्रों की उक्ति-प्रत्युक्ति में जब वैचित्र्य आ जाता है तो वीथी रूपक बनता है और एक पात्र भी जब आकाश-भाषित के द्वारा कथोपकथन करता है तो वीथी रूपक की रचना होती है।^३

(६) व्यायोग

व्यायोग शब्द का अर्थ है विविध व्यक्ति से युक्त। कदाचित् भरत मुनि ने इस नाट्य प्रकार में 'बहवस्तत्र च पुरुषाः' अनेक पुरुष पात्रों के कारण इसका नाम व्यायोग रखा था। अभिनवगुप्त का मत है कि युद्ध में पुरुषों के नियुद्ध होने के कारण इसे व्यायोग कहा जाता है—'व्यायामे युद्धप्राये नियुद्धन्ते पुरुषा यत्रेति व्यायोग इत्यर्थः'।

भरतमुनि का मत है कि इसमें प्रख्यात नायक होता है और इतिवृत्त भी प्रख्यात होता है। स्त्री-पात्रों की सख्या अल्प होनी चाहिए।^४ इसकी घटना

१ साहित्यदर्पण ६ २५३-५६।

२ भावप्रकाश = . पृ० २५१।

३ नाट्य दर्पण पृ० १३३।

४ काव्यानुशासन . पृ० ३२३।

एक दिन की अवधि की हो, अथवा एक ही, इसका नायक देवता नहीं, प्रत्युत कोई राजर्षि हो, इसमें युद्ध, व्यक्तिगत संघर्ष एवं रोषपूर्ण युद्ध पाया जाता है। व्यायोग का मूल स्रोत दीप्त काव्यरस है।

घनजय ने भरतमुनि के लक्षणों का आश्रय लेते हुए इतना और स्पष्ट किया है कि इसमें गर्भ और विमर्श सन्धियाँ नहीं होती। इसमें सग्राम स्त्री के निमित्त नहीं होता—(अस्त्रीनिमित्त सग्रामो)। और इसका अभिनय अनेक पात्रों के द्वारा होता है। शारदातनय ने इस बात पर बल दिया है कि युद्ध स्त्री के निमित्त न हो और पात्र सख्या दस से अधिक न हो—‘अस्त्रीनिमित्त-सग्रामो व्यायोग कथितो बुधैः। नायकास्त्रिचतुष्पच भवेयुर्न दशाधिका ।’^१ सागरनन्दी ने व्यायोग को ऋषिकन्यापरिणय-युक्त, सम्भोगयुक्त, दीप्त, वीर एवं रौद्ररस सहित, करुण और शृंगार की अतिशयता से रहित, मुख-निर्वहण सन्धि युक्त, सस्फोट (युद्ध) सहित माना है।

अभिनवगुप्त का मत है कि व्यायोग का नायक देवता, नृपति अथवा ऋषि नहीं होना चाहिए। विश्वनाथ अभिनवगुप्त के मत से सहमत नहीं हैं। उन्होंने इसका नायक प्रख्यात धीरोद्धत राजर्षि अथवा दिव्यपुरुष माना है। उन्होंने ‘सौगन्धिकाहरण’ को व्यायोग माना है।^२ संस्कृत नाटको में ‘परशुराम-विजय’ ‘घनजय विजय’, ‘वीर विक्रम’ इत्यादि व्यायोग प्रसिद्ध हैं। भास का ‘मध्यम व्यायोग’ इसका उत्तम उदाहरण है।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने व्यायोग का संक्षेप में इस प्रकार लक्षण दिया है—‘युद्ध का निदर्शन, स्त्री-पात्र-रहित और एक ही दिन की कथा होती है। नायक कोई अवतार या वीर होना चाहिए। ग्रन्थ नाटक की अपेक्षा छोटा होता है। उदाहरण—‘घनजय विजय ।’

गुलावराय का मत है कि ‘इसमें एक ही अंक होता है। स्त्री-पात्रों का अभाव-सा रहता है, वीर रस का प्राधान्य होता है, मुख, प्रतिमुख और निर्वहण सन्धियाँ रहती हैं।’

(१०) समवकार

अवकीर्ण का अर्थ है फँसा हुआ। इस रूपक में कई नायकों के प्रयोजन समवकीर्ण अथवा सगृहीत किए जाते हैं, अतः इसका नाम समवकार रखा गया है। शारदातनय ने १२ नायकों का पृथक्-पृथक् प्रयोजन माना है।

१ भावप्रकाश ८ पृ० २४८।

२ साहित्य दर्पण ६ २३१-३२।

‘पृथक्प्रयोजनस्तत्र नायका द्वादश स्मृता ।’^१

इस रूपक के लक्षण के सम्बन्ध में प्रायः सभी आचार्य एकमत हैं। सबने भरतमुनि के मत का समर्थन किया है। सभी आचार्यों का मत है कि देवता और असुरों से सम्बन्ध रखने वाली इतिहास-पुराणादि में प्रसिद्ध कथा इसमें निबद्ध की जाती है। इसमें विमर्श के अतिरिक्त शेष चारों सन्धियाँ एव तीन अंक होते हैं। प्रथम अंक में दो सन्धियाँ और शेष में एक-एक सन्धि होती है। कौशिकी को छोड़कर अन्य सभी वृत्तियाँ होती हैं। विन्दु और प्रवेशक नहीं होते, किन्तु तेरह वीथ्यग पाये जाते हैं। इसमें गायत्री, उष्णिक् आदि अनेक प्रकार के छन्द होते हैं।

नायक के सम्बन्ध में आचार्यों का कहीं-कहीं मतभेद नहीं है। नायको की सख्या तो सभी वारह स्वीकार करते हैं, किन्तु विश्वनाथ का मत नायको की जाति के सम्बन्ध में अन्य आचार्यों से भिन्न है। धनजय^२, शारदातनय^३ तथा रामचन्द्र^४ का मत है कि इसके नायक उदात्त चरित्र वाले देवता और दानव होते हैं, किन्तु विश्वनाथ ने धीरोदात्त नायक देवता और मनुष्य माना है।^५ गम्भीरता से विचार करने पर विश्वनाथ का मत मान्य नहीं प्रतीत होता। कारण यह है कि विश्वनाथ प्रारम्भ में इस मत से सहमत है कि समवकार का इतिवृत्त देव-दानव से सम्बन्ध रखता है। ऐसी अवस्था में दानव के स्थान पर मानवपात्र किस प्रकार नियोजित किए जा सकते हैं ?

इस रूपक के रस के सम्बन्ध में ‘नाट्यशास्त्र’ में विस्तारपूर्वक विचार किया गया है और सभी आचार्यों ने उसी का अनुसरण किया है। इसमें तीन प्रकार के शृंगार होते हैं—(१) धर्म शृंगार, (२) अर्थ शृंगार, (३) काम शृंगार। एक अंक में एक प्रकार का शृंगार अवश्य आना चाहिए। काम शृंगार प्रथम अंक में ही आता है। धनजय का मत है कि वीर रस की अधिकता सभी पात्रों में अपेक्षित है। उन्होंने ‘समुद्रमन्थन’ समवकार का उदाहरण देकर अपने मत की पुष्टि की है।^६ नाट्य-दर्पणकार ने वीर के साथ रौद्ररस का भी उल्लेख किया है।^७ रामचन्द्र ने इसकी व्याख्या करते हुए लिखा

१ भावप्रकाश पृ० २४८ ।

२ दशरूपक ३६६ ,

३ भावप्रकाश पृ० २४८ ।

४ नाट्यदर्पण पृ० १०४ ।

५ साहित्य दर्पण ६ २३५ ।

६ दशरूपक ३ ६४ ।

७ नाट्यदर्पण पृ० १०४ ।

है कि देव-दैत्यों के उद्धत्व के कारण शृंगार की छाया मात्र ही सम्भव है ।
'देवदैत्यानामुद्धतत्वेन शृङ्गारस्य छायामात्रत्वेन निवन्धादिति ।'^१

तीन अंक और तीन शृङ्गार के साथ-साथ इसमें तीन कपट एव तीन विद्रव भी आवश्यक माने गए हैं । तीन कपट हैं—(१) वस्तुस्वभावकृत, (२) देवकृत और (३) अरिकृत । तीन विद्रव हैं—(१) नगरोपरोधकृत, (२) युद्ध-कृत और (३) वाताग्निकृत ।

इस रूपक में कथाकाल की अवधि भी नियत की गयी है । प्रथम अंक की कथा ऐसी होनी चाहिए जो वारह नाडियों में सम्पादित हुई हो (एक नाडी दो घड़ी, अर्थात् ६० मिनट की होती है), दूसरे अंक की कथा चार नाडी में और तीसरे की दो नाडी में समाप्त होनी चाहिए ।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने इसमें तीन अंक, १२ तक नायक, कथा देवी, छन्द वैदिक तथा युद्ध, आश्चर्य एव माया इत्यादि का होना माना है । उनका कथन है कि भाषा में इसका कोई उदाहरण नहीं ।

गुलाबराय ने इसमें १२ नायकों के पृथक्-पृथक् फल, देव-दानवों की कथा, तीन अंक, विमर्श सन्धि एव विन्दु नामक अर्थप्रकृति का अभाव और युद्ध की अनिवार्यता मानी है । 'अमृतमन्यन' एव भासकृत 'पचरात्र' इसके उदाहरण दिए गए हैं ।

उपरूपक का स्वरूप

नाट्य पर आधृत दृश्यकव्य रूपक कहलाते है और नृत्य पर आधृत उपरूपक । उपरूपको का स्पष्ट उल्लेख प्रारम्भिक नाट्याचार्यों ने कही नहीं किया । धनजय के नाट्यग्रन्थ का नाम 'दशरूपक' इस तथ्य का साक्षी है कि उनकी दृष्टि में उपरूपको का महत्व नहीं था । उन्होंने उपरूपको का प्रसंग स्पष्ट रूप से कही नहीं उठाया है । 'भावप्रकाश', 'साहित्यदर्पण' आदि में विविध उपरूपको का विस्तृत लक्षण इसका प्रमाण है कि उनके काल तक आते-आते नृत्य पर आधृत दृश्यकव्य साहित्य की कोटि में परिगणित होने योग्य बन गये थे । इनके पूर्व 'नाट्यशास्त्र', 'अग्निपुराण', 'दशरूपक', 'प्रतापरुद्धीय', 'रसार्णवसुधाकर' में उपरूपको का उल्लेख नहीं मिलता । यद्यपि ११ उपरूपको के नाम सर्वप्रथम 'अग्निपुराण' में प्राप्त होते है, किन्तु न तो उन्हें उपरूपक की सजा दी गयी है और न उनके लक्षण या उदाहरण दिये गये हैं । इसी प्रकार यद्यपि धनजय ने एक स्थान पर लिखा है—'डोम्बी श्रीगदितं भार्गो भार्गो प्रस्थानरासका । काव्य च सप्त नृत्यस्य भेदा. स्यु तेऽपिभाणवत् ।' पर उन्होंने कही भी इनके लक्षण एव उदाहरण नहीं दिये । इसी प्रकार अभिनव गुप्त ने डोम्बिका, भार्गो, प्रस्थान, भार्गिका, प्रेक्षणक, रामाक्रीड, हल्लीशक, रासक नामक उपरूपको का उल्लेख तो किया है किन्तु उनका विवेचन कही नहीं किया है । हेमचन्द्र ने 'काव्यानुशासन' में अभिनव गुप्त के नामों के अतिरिक्त श्रीगदित और गोष्ठी को मयुक्त कर दिया है ।

शारदातनय ने 'भावप्रकाश' में जिन बीस उपरूपको की यथाविधि व्याख्या की है, उनकी नामावली इस प्रकार है—तोटक, नाटिका, गोष्ठी, सलाप, शिल्पक, डोम्बी, श्रीगदित, भार्गो, प्रस्थान, काव्य, प्रेक्षणक, सटक, नाट्यरासक, लासक (रासक), उल्लोप्यक, हल्लीश, दुर्मल्लिका, कल्पवल्ली, पारिजातक । इस प्रकार यदि इन बीस उपरूपको में 'अग्निपुराण' का कर्ण, 'नाट्यदर्पण' का नर्तनक, 'साहित्यदर्पण' का विलासिका और अभिनव गुप्त द्वारा सकेतित तीन उपरूपक और जोड़ दिये जायें तो सम्पूर्ण सूची में २६

उपरूपक सम्मिलित हो जायें। शारदातनय ने पूर्वं रामचन्द्र ने 'नाट्यदर्पण' में जिन उपरूपको का नामोल्लेख किया है वे हैं—सदक, श्रीगदित, दुर्मीलिता, प्रस्थान, गोष्ठी, हल्लीशक, नर्तनक, प्रेक्षणक, रासक, नाट्यरासक, काव्य, भाण, भाणिका।

आज जो १८ उपरूपक सर्वमान्य बन गये हैं, उनके नाम एव लक्षण आचार्य विश्वनाथ ने 'साहित्यदर्पण' में विस्तार के साथ लिखे हैं, किन्तु उन्होंने उपरूपक की परिभाषा देने की आवश्यकता न जाने क्यों नहीं समझी। रूपको की नामावली के साथ-ही-साथ १८ उपरूपको का नाम देकर वे लिखते हैं—'अष्टादश प्राहुरूपरूपकाणि मनोविण ।' इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि विश्वनाथ के युग में मनीषी व्यक्तियों में १८ उपरूपक मान्य थे, इसी कारण इन उपरूपको की पूरी व्याख्या और उनके उदाहरण देने की उन्हें आवश्यकता प्रतीत हुई।

विद्वानों ने यह प्रश्न उठाया है कि भरतमुनि की दृष्टि से उपरूपक क्यों बच गये? रामास्वामी शास्त्री ने इसका उत्तर देते हुए लिखा है कि इस काल में नृत्य-रूपको का विस्तार नहीं हो पाया था। भरत ने जिन नृत्य-प्रकारों का वर्णन किया है उनमें से कतिपय कोहल तक उपरूपक की स्थिति तक पहुँच रहे थे। अतः कोहल तथा अन्य व्याख्याकारों ने उपरूपको की मृष्टि की हर्ष की तोटक नामक उपरूपक की व्याख्या ने जिसका उल्लेख शारदातनय ने चारहवीं शताब्दी में किया, इस तथ्य की साक्ष्य दी है कि हर्ष के युग में उपरूपको का मृजन हो चुका था।

उपरूपको के मृजन-काल के सम्बन्ध में विभिन्न मत हैं। कतिपय विद्वान् कोहल को इसका श्रेय देते हैं। दूसरा मत यह है कि उपरूपको की परिकल्पना रूपक के प्रचलन के उपरान्त ही सम्भव है। यद्यपि रूपक शब्द का प्रयोग धनजय ने पूर्वं आचार्यों ने भी किया है, किन्तु रूपको के दस भेदों को रूपक नाम से अभिहित करने का श्रेय सर्वप्रथम धनजय को ही दिया जाता है। इसी प्रकार उपरूपको के निश्चित नामकरण का गौरव साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ को देना चाहिए। इसका कारण यह है कि विश्वनाथ ने पूर्वं आचार्य हेमचन्द्र ने इन नृत्यभेदों को गेय रूपक और रामचन्द्र ने 'अन्यानि रूपकाणि' नृत्य-सम्बन्धित किया है। अभिनव गुप्त ने एक न्यान पर लिखा है—'एते प्रचन्धा नृत्यात्मका, न नाट्यात्मका नाटकादि विलक्षण ।' इससे प्रमाणित होता है कि नृत्य पर आधुन होने के कारण जिन प्रचन्धों में नाटकीय तत्त्वों का

प्रभाव था, उन्हें रूपक या उपरूपक की कोटि में परिगणित करना आचार्यों को अभीष्ट न था। कालान्तर में जब वे प्रबन्ध नृत्य का अवलम्बन लेने लगे तो वे उपरूपको के समीप पहुँचने लगे। विश्वनाथ के युग में ये नृत्य पर अवलम्बित प्रबन्ध इतने प्रेक्षणीय और प्रिय बन गये कि आचार्यों ने इन्हें उपरूपक नाम से विभूषित किया है।

जहाँ रूपक का उद्देश्य प्रेक्षको के अन्तःकरण में स्थित स्थायी भाव को रसस्थिति तक पहुँचा देना है वहाँ उपरूपक का प्रयोजन है उपयुक्त भाव-भंगिमा के द्वारा प्रेक्षको के मन्मुख किसी भाव-विशेष को प्रदर्शित करना। वावू गुलावराय का मत है कि इन उपरूपको की हिन्दी नाट्यकारों को आवश्यकता नहीं प्रतीत हुई।

रासक (उपरूपक) का विकास

भरतमुनि ने नाटक की विशेषताओं का विवेचन करते हुए एक स्थल पर लिखा है—

मृदु-ललित-पदाढ्यं-गूढ-शब्दार्थहीन

जनपदसुखबोध्य युक्तिमन्तृत्ययोज्यम् ।

बहुरसकृतमार्गं

सन्धि-सन्धानयुक्त

भवति जगति योग्य नाटक प्रेक्षकारणम् ।

इन शब्दों में उन्होंने नाटक के लिए गूढ शब्दार्थ-रहित मृदुललित पद की योजना, सामान्य व्यक्तियों के लिए बुद्धिग्राह्य रचना की व्यवस्था, सुसंगठित कथानक, नृत्य की उपादेयता, विविध पात्रों द्वारा रसाभिव्यक्ति तथा सन्धियों के मन्गान को आवश्यक बताया है। ये ही नाटक के अनिवार्य अंग-प्रत्यंग हैं। जब तक संस्कृत नाटकों में ये अवयव समानुपात रूप में बने रहे, नाटक आह्लादक माने जाते रहे, किन्तु कालान्तर में जब अनेक कारणों से समानुपात भंग होने लगा तो नाटक प्राकृतिक सौन्दर्य से वंचित हो गये और वृद्धावस्था के समान उनके विविध अवयव विकृत हो उठे। प्रमाणस्वरूप 'शकुन्तला' और 'हनुमन्नाटक' की तुलना की जा सकती है।

संस्कृत नाट्यकार भरतमुनि के 'जनपदसुखबोध्य' की क्रमशः उपेक्षा करते गये। नाटक आभिजात्य वर्ग की गोष्ठी का विषय बनकर रह गया। जनता से नितान्त सम्पर्क छूट जाने पर वह दृश्य काव्य की परिधि का उल्लंघन कर श्रव्य काव्य की सीमा में पहुँच गया।

ऐसी स्थिति में सामान्य जनसमुदाय अपने विकसित नृत्य प्रकारों में कथानक और तवादी मयुक्त कर अत्यल्प साधनों के बल पर दृश्य काव्य का आनन्द लेने लगा। यह स्वाभाविक भी था। भारतीय अपने विविध पवित्र पर्वों के अवसर पर सामूहिक रूप से आनन्द मनाने के अभ्यासी थे ही। उन्होंने नृत्य-नाट्यों में काव्यतत्त्व मयुक्त कर उसे और विकसित करने का प्रयास किया। इन्हीं प्रयासों का परिणाम है कि हम अथर्वश काल में अनेक रासक

ग्रन्थों का दर्शन करते हैं। यद्यपि अठारह या बीस उपरूपकों में कई उपरूपकों की उन्नति हुई, किन्तु आज जो धारा एक सहस्र वर्ष से अविच्छिन्न रूप से प्रवाहित होती चली आ रही है उसका नाम रास या रासक धारा है। हम संक्षेप में उसी का संक्षिप्त परिचय यहाँ देने का प्रयास करेंगे। आज सबसे बड़ा प्रश्न रासक के सम्बन्ध में यह पूछा जाता है कि क्या ये प्राप्य ग्रन्थ दृश्य काव्य माने जा सकते हैं ?

इस विषय में पहले रूपको और उपरूपको का अन्तर समझ लेना होगा। उपरूपक तो नृत्य से विकसित होकर नाटक की कोटि में पहुँचे हैं। उनमें पूर्ण नाटको की सभी सन्धियों, सन्ध्यगो, कार्य-श्रवस्थाओं और अर्थ-प्रकृतियों अर्थात् पूर्ण नाटक की सभी शास्त्र-सम्मत विशेषताओं का अनुसन्धान करना व्यर्थ है। कारण यह कि नृत्य प्रधान मानकर जब कोई कथानक प्रदर्शन के निमित्त प्रस्तुत किया जाता है तो उसमें नाटक के अन्य अंग इतने परिपुष्ट नहीं बन पाते। यह स्वाभाविक है। जब कवि अपने मन में ऐसी नाट्य-योजना बनाता है, जो नृत्य के द्वारा प्रदर्शित होकर सामाजिक को मुग्ध करे तो वह स्वभावतः कथनोपकथन, घटना के आरोहावरोह, पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व, भाषा के मौष्ठ्य के साथ पूर्ण न्याय नहीं कर पाता। उसका तो एकमात्र उद्देश्य ऐसी रचना करना होना है, जो मुख्य रूप से नृत्य एवं मगीत के द्वारा आकर्षक बन सके। नाटक के अन्य श्रवण्य उसके अंग बनकर आ जायें तो वह उनका स्वागत करता है। यदि नहीं आते तो वह उनकी चिन्ता भी नहीं करता। इसी प्रवृत्ति ने रासक नाटको को जन्म दिया।

रासक नामक उपरूपक का अपना इतिहास है। भारत के नाट्य-शास्त्र में इसका कहीं उल्लेख नहीं मिलता। सम्भव है उस काल में 'रास' नृत्त या नृत्य के रूप में अविकसित रहा हो। दशरूपककार धनजय ने भी इसका उल्लेख नहीं किया है।

नाट्य-शास्त्र में ऐसे उद्धरण भी आ जाते हैं जिनके आधार पर उपरूपको की बीजावस्था का अनुमान लगाया जा सकता है। किन्तु वे उद्धरण इतने निर्बल और अनियमित हैं कि उनसे उपरूपको के विकास-क्रम का कोई संकेत नहीं मिलता।

सर्वप्रथम 'अग्निपुराण' के अध्याय ५२८ में १७ नामों में रासक का उल्लेख मिलता है, किन्तु सम्पूर्ण ग्रन्थ में उन्हें न तो कहीं उपरूपक कहा गया है और न उनके लक्षणों पर प्रकाश डाला गया है।

दशरूपक (श्रवणलोक टीका) में एक श्लोक मिलता है—

डोम्बी श्रीगदित भाणो
 भाणी प्रस्थान रासका
 काव्य च सप्त नृत्यस्य
 भेदा स्युस्तेऽपि भाणवत् ॥

अभिनव भारती^१ मे प्रसंगवशात् डोम्बिका, भाण, प्रस्थान, भाणिका, रामाक्रीड, हल्लीशक और रासक का उल्लेख मात्र किया गया है, किन्तु उसमें कहीं भी उन्हें उपरूपक की भाँति स्वीकार नहीं किया गया। श्री रामास्वामी शास्त्री^२ का मत है कि अभिनव गुप्त ने नाट्य-शास्त्र पर कोहल तथा उनके अनुयायियों की टीका के आधार पर यह मत बनाया होगा। शारदातनय ने भी अप्रत्यक्ष रूप से उपरूपको का उल्लेख किया है। सर्वप्रथम प्रत्यक्ष रूप से रासक उपरूपक का दर्शन हेमचन्द्र के काव्यानुशासन ग्रन्थ में होता है। उन्होंने नाटको का एक नया वर्गीकरण किया—पाठ्य और गेय। गेय रूपको अथवा उपरूपक के सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है—“गेय-डोम्बिका भाण प्रस्थान शिगक भाणिका प्रेरण रामाक्रीड हल्लीशक रासक गोष्ठी श्रीगदित राग काव्यादि।” इस प्रकार उन्होंने १३ गेय नाटको की गणना की है और उपरूपको का उल्लेख करते हुए सकेत किया है—

‘ब्रह्म-भरत-कोह्लादि शास्त्रेभ्योऽवगन्तव्यः’। इस प्रकार उन्होंने अपने मत के समर्थन के लिए नाट्य-शास्त्र का आधार लिया है।

स्वाभाविक है कि उपरूपक नाम की कल्पना रूपक के नामकरण के उपरान्त ही हुई। यद्यपि रूप शब्द का उल्लेख नाट्यशास्त्र में प्राप्त है, किन्तु वह रूपक के लिए प्रचलित नहीं हो पाया था। रूपक शब्द का प्रचलन दशरूपक ग्रन्थ के उपरान्त ही हुआ होगा। अतः उपरूपक की धारणा इसके उपरान्त ही बन पायी होगी। ये उपरूपक बीज-रूप से नृत्य-भेदों में सन्निहित थे। दशरूपककार ने कहीं उपरूपक का नामकरण नहीं किया है। हेमचन्द्र ने भी उपरूपक शब्द का प्रयोग न करके गेय रूपक ही नाम दिया है। ‘नाट्य-दर्पण’ और ‘भावप्रकाश’ में भी यह शब्द नहीं आ पाया है। नाट्यदर्पणकार गेय-रूपको को ‘अन्यानि रूपकाणि’ कहकर सम्बोधित करते हैं। उनके मत में ये उपरूपक नृत्य और नाटक के मध्य की स्थिति में थे। वे कहते हैं—

“एतानि च स्वल्पमात्ररजन निमित्तत्वाद् वृद्धं रनभिहितत्वाच्च
 वृत्तावेव कीर्तितानि ।”

^१ नाट्यशास्त्र—अभिनव गुप्त की टीका—चतुर्थ अध्याय।

^२ Introduction to भावप्रकाश Page 15—रामास्वामी शास्त्री।

अर्थात्, ये नृत्य—प्रकार अल्प मात्रा में मनोरजन करने के निमित्त प्राचीन आचार्यों के उल्लेख न करने पर भी उनकी वृत्ति में वर्णित होने से अन्य रूपको में माने जा सकते हैं।

आश्चर्य तो यह है कि एक ही आचार्य एक ही ग्रन्थ में 'रासक' के दो-दो लक्षण देते हैं। भावप्रकाशकार ने पृष्ठ २६६ पर एक लक्षण दिया है और पृष्ठ २६६ पर दूसरा।

एक स्थान पर रासक नृत्य के दो रूप मसृण और उद्धत को हम भाव-प्रकाश में इस प्रकार पाते हैं—

अनेक नर्तकी-योज्य चित्रताललयान्वितम् ।

आचतुष्पण्ठि युगलाद्रासक मसृणोद्धतम् ॥^१

पृष्ठ २६६ पर उसे एक प्रकार का उपरूपक-सा स्वीकार कर लिया गया है, यद्यपि उसे उपरूपक नाम से अभिहित नहीं किया गया है।

लब्धा दुग्धमहोदधौ सुरगणाः पीत्वामृत तस्तदा ॥

पिण्डीभृङ्गलिका विशेष विहितो युक्तो लताभेद्यकं ।

चित्रातोद्यविचित्रितैर्लययुतो भेदद्वयालकृत

चारी खण्ड सुमण्डलैरनुगत सोऽयं मतो रासक ॥

इसी भावप्रकाश नामक ग्रन्थ में 'रासक' का एक लक्षण इस प्रकार मिलता है—

षोडशद्वादशाष्टौ वा यस्मिन्नृत्यन्ति नायिका ।

पिण्डीवन्वादि विन्यासै रासकं तदुदाहृतम् ॥

प्रश्न उठता है कि एक ही ग्रन्थ में तीन स्थानों पर रासक का लक्षण लिखने का कष्ट शारदातनय को क्यों उठाना पड़ा? सम्भव है कि रासक को नृत्य, नाट्य और मध्य रूप में देखकर ही उन्हें ऐसी परिभाषा देनी पड़ी हो। अभिनव भारती (ग्यारहवीं शताब्दी) में रासक को नौ प्रकार के नृत्यों में केवल एक नृत्य-प्रकार मान कर उसका लक्षण इस प्रकार दिया गया है—

मण्डलेन तु यन्नृत्त हल्लीसकमिति स्मृतम् ।

एकैकस्तस्य नेता स्याद्गोपस्त्रीणा यथा हरिः ॥

अनेक नर्तकी योज्य चित्र ताल लयान्वितम् ।

आचतुष्पण्ठि युगलाद्रासक मसृणोद्धतम् ॥

अभिनव गुप्त तक रासक नृत्य मसृण और उद्धत दो भेदों में बँट चुका था। 'भाव प्रकाश' में जिन चार प्रकार के लास्य नृत्यों का वर्णन मिलता है उन

के नाम हैं—शृङ्खला, लता, पिण्डी तथा भेद्यक । लता नृत्य भी तीन प्रकार के होते हैं—दण्डरासक, मण्डल रासक तथा नाट्यरासक । दण्डरासक के समान लघुट रासक का उल्लेख 'उपदेश रसायन रास'^१ में मिलता है । भाव-प्रकाश (तेरहवीं शताब्दी) तक आते-आते, उपरूपक रासक के अन्तर्गत निम्नलिखित विशेषताएँ आ गईं—१ एक पात्र २. सूत्रधार रहित ३ सुश्लिष्ट नान्दी ४ पाँच पात्र ५ तीन सन्धियाँ ६ विभिन्न भाषाएँ ७ कैशिकी और भारती वृत्ति ८ वीथ्यङ्ग ९ प्रसिद्ध नायक १० प्रसिद्ध नायिका ११ उदात्त भाव ।

साहित्य दर्पणकार ने रासक का लक्षण इस प्रकार बताया—

(१) पाँच पात्र (२) मुख, प्रतिमुख, निर्वहण सन्धियाँ (३) विभिन्न भाषाएँ (४) भारती और कैशिकी वृत्ति (५) सूत्रधार रहित (६) एक अक्र (७) वीथ्यङ्ग (८) कला (९) श्लिष्ट नान्दी (१०) प्रसिद्ध नायिका (११) मुख्य या मूर्ख नायक (१२) उदात्त भाव । उदाहरण के रूप में 'मेनकाहितम्' का नामोल्लेख है ।

रासक के इस विवेचन से यह निष्कर्ष निकलता है कि कालान्तर में रासक के दो रूप हो गए—एक तो मूल नृत्य के ही रूप में तद्वत् बना रहा, दूसरा विकसित होता हुआ उपरूपक की परिधि में विराजमान हो गया । विकासोन्मुख रूप में सर्व प्रथम नृत्य-मगीत के साथ अभिनय जोड़ा गया । तत्पश्चात् इसमें असम्बद्ध कथानक को स्थान मिला । विकास के तीसरे स्तर पर पहुँचते-पहुँचते इसमें वार्त्तालाप भी संयुक्त हो गया । अभिनवभारती और भावप्रकाश में उपलब्ध लक्षणों से यह प्रतीत होता है कि कोई एक घटना गेय पदों के द्वारा अभिनीत हुआ करती थी । गेय पदों का गायन वाद्य-सहित होता था और उनका प्रदर्शन नृत्य के आधार पर वार्त्तालाप की सहायता से । यह कहना कठिन है कि सम्बद्ध कथानक और वार्त्तालाप में प्रथम बार स्थान किसको मिला । सम्भव है कि संस्कृत-नाट्यकला से अभिन्न किसी पण्डित ने गीतों में सुसम्बद्ध कथानक और वार्त्तालाप को साथ-साथ ही स्थान दिया हो, किन्तु इसका कोई प्रमाण मुझे अभी तक उपलब्ध नहीं हुआ । तात्पर्य यह कि एक ओर रामक नृत्य अपरिवर्तित रह कर केवल भावोत्पादक बना रहा, दूसरी ओर नाट्य का रूप धारण कर सामाजिक को रसास्वादन कराने में समर्थ हो गया । साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ (१४वीं शताब्दी) तक आते-आते 'उन्मत्त-राघव' (प्रेक्षणक) दानकेलिकीमुदी (भाणिका) सुभद्राहरण (श्रीगदितम्) नामक उपरूपक इनने विकसित हो गए कि उन्होंने सामान्य रूपको के अनुरूप ही रूप

धारण कर लिया। इसी प्रकार रासक को भी उपरूपक की परिधि के अन्तर्गत आसन प्रदान करना पड़ा। उत्तर अपभ्रंश काल के उपलब्ध रासक इस तथ्य के प्रमाण हैं।

रासक और छन्द शास्त्र

विरहाङ्क ने अपभ्रंश के छन्दों का उल्लेख करते हुए 'रासक' और 'रासावन्ध' काव्यों का लक्षण इस प्रकार दिया है—

वित्यारिअग्राणुमएणकुण । दुवई छन्दोगुमएव्व पुण ।

इअ रासअ सुअणु मणोहरए । वेअरिअ समत्तखरए ॥

अर्थात् कई द्विपदी विस्तारित जिनका अन्त विचारी छन्द के साथ हो अथवा जिसमें कई अडिल्ला, द्विपथ, मात्रा, रहुवा या ढोमा छन्द हो वह रासक कहलाता है।^१

स्वयंभू ने भी रासावन्ध काव्य का उल्लेख करते हुए लिखा है कि यह काव्य घत्ता, छप्पय, पद्धडी तथा विविध रूपको के कारण जनप्रिय बन गया है। इसलिए ऐसा प्रतीत होता है कि "पहले रासाप्रधानछन्द वैविध्य परक काव्य ग्रन्थों को 'रासावन्ध' और 'रासक' कहा गया और बाद में सभी छन्द वैविध्य परक काव्य 'रासक' कहलाने लगे।"^२

अपभ्रंश काल के दो विभाग हैं—पूर्व अपभ्रंश काल और उत्तर अपभ्रंश काल। इस स्थान पर हम केवल उत्तर अपभ्रंश काल में उपलब्ध रासक ग्रन्थों का उल्लेख करेंगे, क्योंकि यह काल हमारी पुरानी हिन्दी के अधिक समीप है।

सर्व प्रथम हमें 'अम्बिकादेवी रास' (स० १०७६ वि०) का उल्लेख मिलता है, किन्तु यह ग्रन्थ अभी तक प्रकाश में नहीं आया। तदुपरान्त मुकुट-सप्तमी रास एवं भाणिकय-प्रस्तारिका नामक दो रासको का उद्धरण मिलता है। किन्तु ये दोनों रासक भी अभी तक अन्धकार में पड़े हैं। जिस ग्रन्थ में इनका उल्लेख मिलता है उसकी रचना ११२८ वि० में हुई थी। अतः इससे पूर्व उक्त दोनों रासक जैनधर्मावलम्बियों के धर्म ग्रन्थ बन चुके थे।

उपलब्ध रासको में 'उपदेशरसायन रासक' सर्व प्रथम माना जाना है।

१ अडिलाहिं दुवइएहिं व मत्तारट्टाहिं तइ अ टोसाहि ।

वणुणहिं जो रइउजई सो भणणइ रासऊ णाम ॥

वृत्तिजाति ममुच्चय ४, ३८

२ उ०माताप्रनाद गुप्त—हिन्दी साहित्य कोश पृ० ६५६

के नाम हैं—शृङ्खला, लता, पिण्डी तथा भेद्यक । लता नृत्य भी तीन प्रकार के होते हैं—दण्डरासक, मण्डल रासक तथा नाट्यरासक । दण्डरासक के समान लघुट रासक का उल्लेख 'उपदेश रसायन रास' १ में मिलता है । भाव-प्रकाश (तेरहवीं शताब्दी) तक आते-आते, उपरूपक रासक के अन्तर्गत निम्नलिखित विशेषताएँ आ गईं—१ एक पात्र २ सूत्रधार रहित ३ सुश्लिष्ट नान्दी ४ पाँच पात्र ५ तीन सन्धियाँ ६ विभिन्न भाषाएँ ७ कैशिकी और भारती वृत्ति ८ वीथ्यङ्ग ९ प्रसिद्ध नायक १० प्रसिद्ध नायिका ११ उदात्त भाव ।

साहित्य दर्पणकार ने रासक का लक्षण इस प्रकार बताया—

(१) पाँच पात्र (२) मुख, प्रतिमुख, निर्वहण सन्धियाँ (३) विभिन्न भाषाएँ (४) भारती और कैशिकी वृत्ति (५) सूत्रधार रहित (६) एक अक (७) वीथ्यङ्ग (८) कला (९) श्लिष्ट नान्दी (१०) प्रसिद्ध नायिका (११) मुख्य या मूर्ख नायक (१२) उदात्त भाव । उदाहरण के रूप में 'मेनकाहितम्' का नामोल्लेख है ।

रासक के इस विवेचन से यह निष्कर्ष निकलता है कि कालान्तर में रासक के दो रूप हो गए—एक तो मूल नृत्य के ही रूप में तद्वत् बना रहा, दूसरा विकसित होता हुआ उपरूपक की परिधि में विराजमान हो गया । विकासोन्मुख रूप में सर्व प्रथम नृत्य-मगीत के साथ अभिनय जोड़ा गया । तत्पश्चात् इसमें अस्मद्भक्त कथानक को स्थान मिला । विकास के तीसरे स्तर पर पहुँचते-पहुँचते इसमें वार्त्तालाप भी मयुक्त हो गया । अभिनवभारती और भावप्रकाश में उपलब्ध लक्षणों से यह प्रतीत होता है कि कोई एक घटना गेय पदों के द्वारा अभिनीत हुआ करती थी । गेय पदों का गायन वाद्य-सहित होता था और उनका प्रदर्शन नृत्य के आधार पर वार्त्तालाप की सहायता से । यह कहना कठिन है कि सम्बद्ध कथानक और वार्त्तालाप में प्रथम बार स्थान किसको मिला । सम्भव है कि संस्कृत-नाट्यकला से अभिज्ञ किसी पण्डित ने गीतों में सुसम्बद्ध कथानक और वार्त्तालाप को साथ-साथ ही स्थान दिया हो, किन्तु इसका कोई प्रमाण मुझे अभी तक उपलब्ध नहीं हुआ । तात्पर्य यह कि एक ओर रासक नृत्य अपरिवर्तित रह कर केवल भावोत्पादक बना रहा, दूसरी ओर नाट्य का रूप धारण कर सामाजिक को रसास्वादन कराने में समर्थ हो गया । साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ (१४वीं शताब्दी) तक आते-आते 'उन्मत्त-राघव' (प्रेक्षणक) दानकेलिकौमुदी (भाणिका) सुभद्राहरण (श्रीगदितम्) नामक उपरूपक इनने विकसित हो गए कि उन्होंने सामान्य रूपको के अनुरूप ही रूप

धारण कर लिया। इसी प्रकार रासक को भी उपरूपक की परिधि के अन्तर्गत आसन प्रदान करना पडा। उत्तर अर्धश काल के उपलब्ध रासक इस तथ्य के प्रमाण हैं।

रासक और छन्द शास्त्र

विरहाङ्क ने अर्धश के छन्दो का उल्लेख करते हुए 'रासक' और 'रासावन्ध' काव्यो का लक्षण इस प्रकार दिया है—

वित्यारिअध्याणमएणकुण । दुवई छन्दोणमएव्व पुण ।

इअ रासअ सुअण मणोहरए । वेआरिअ समत्तक्खरए ॥

अर्थात् कई द्विपदी विस्तारित जिनका अन्त विचारी छन्द के साथ हो अथवा जिसमें कई अद्विपदी, द्विपदी, मात्रा, रहु या ढोमा छन्द हो वह रासक कहलाता है।^१

स्वयम्भू ने भी रासावन्ध काव्य का उल्लेख करते हुए लिखा है कि यह काव्य घत्ता, छप्पय, पद्धडी तथा विविध रूपको के कारण जनप्रिय बन गया है। इसलिए ऐसा प्रतीत होता है कि "पहले रासाप्रधानछन्द वैविध्य परक काव्य ग्रन्थो को 'रासावन्ध' और 'रासक' कहा गया और बाद में सभी छन्द वैविध्य परक काव्य 'रासक' कहलाने लगे।"^२

अर्धश काल के दो विभाग हैं—पूर्व अर्धश काल और उत्तर अर्धश काल। इस स्थान पर हम केवल उत्तर अर्धश काल में उपलब्ध रासक ग्रन्थो का उल्लेख करेंगे, क्योंकि यह काल हमारी पुरानी हिन्दी के अधिक समीप है।

सर्व प्रथम हमें 'अम्बिकादेवी रास' (स० १०७६ वि०) का उल्लेख मिलता है, किन्तु यह ग्रन्थ अभी तक प्रकाश में नहीं आया। तदुपरान्त मुकुट-सप्तमी राम एव माणिक्य-प्रस्तारिका नामक दो रासको का उद्धरण मिलता है। किन्तु ये दोनों रासक भी अभी तक अन्धकार में पड़े हैं। जिस ग्रन्थ में इनका उल्लेख मिलता है उसकी रचना ११२८ वि० में हुई थी। अतः इससे पूर्व उक्त दोनों रासक जैनधर्मावलम्बियों के धर्म ग्रन्थ बन चुके थे।

उपलब्ध रासको में 'उपदेशरसायन रासक' सर्व प्रथम माना जाता है।

१ अट्टिआहिं दुवइणहिं व मत्तारट्टाहिं तह अ दोसाहिं ।

वहुणहिं जो रइज्जई मो मण्णइ राठक णाम ॥

वृत्तिजाति ममुच्चय ४, ३८

२ टा०मानाप्रमाद गुप्त—हिन्दी साहित्य कोश पृ० ६५६

तेरहवी शताब्दी के अनेक धार्मिक रासक और एक पार्थिव प्रेमसम्बन्धी-सन्देश रासक प्राप्त होता है। आश्चर्य तो यह है कि इसका रचयिता मूल स्थान (मुल्तान) निवासी एक मुसलमान अब्दुल रहमान है। इस शताब्दी में शालिभद्र मूरि नामक जैन मुनि ने 'भरतेश्वर बाहुबली रास', 'बुद्धिरास' और 'हित-शिक्षाप्रबुद्ध' नामक रासों की रचना की और विजयसेन मूरि ने १२८७ वि० में 'हेवन्तगिरी' रास बनाया।

विक्रम की चौदहवी शताब्दी में विनयचन्द्र मूरि कृत 'नेमिनाथचतुष्पदिका' अज्ञात कवि कृत 'सप्तक्षेत्रि रास', सोममूर्ति कृत 'जिनेश्वर मूरि दीक्षा' 'विवाह वर्णना रास', अभयदेव मूरि कृत 'समरा रासों' अत्यन्त प्रसिद्ध हैं।

रासककार मुनियों एवं कवियों का ध्यान मुख्य रूप से अर्द्ध शिक्षित जनता तक अपने जीवन का अनुभव पहुँचाना था। एक स्थान पर गेय रास की रचना का उद्देश्य लिखते हुए धर्मविन्दुवृत्ति नामक ग्रन्थ में लिखा है—

बालस्त्रीमूढमूर्खाणां नृणां चारित्र्यकाक्षिणा ।

अनुप्रहार्यं सर्वज्ञं सिद्धान्तं प्राकृतं कृतं ॥

अतः रासकारों ने देश के विपत्तिकाल में जनता से सम्पर्क स्थापित कर उनकी रुचि को परिमार्जित, सहन शक्ति को दृढ और उन्हें विरोधियों के सम्मुख खड़ा होने में सक्षम बनाया। रास का उद्देश्य और विषयों का वर्गीकरण इस प्रकार है—

उद्देश्य—

- (१) बाल, स्त्री और मूर्खों के लिए शिक्षाप्रद मनोरंजन उपस्थित करना,
- (२) उपदेश मुख्य उद्देश्य था किन्तु भौतिक जीवन से असंपृक्त होकर नहीं,
- (३) उपदेश में कथा तत्त्व मिलता गया,

तथा (४) चरित्र-सकीर्तन रास का मुख्य उद्देश्य बनता गया।

विषय विभाजन—

- (क) ऋषभदेव, नेमिनाथ, महावीर, जनुस्वामी, गौतम स्वामी, स्थूलिभद्र, आदि केवल ज्ञानी का वर्णन।
- (ख) राजवशी जैन माधुओं के चरित्र—वन्तुपाल, तेजपाल, समरसिंह, पेयड के जगडू जेवा, जैन श्रेष्ठियों का जीवन चरित्र
- (ग) कोई श्रेष्ठी तीर्थयात्रा में मग्न रचना करे तो उसका वर्णन,
- (घ) केवल तीर्थों का माहात्म्य—आबू राम, गिरिनार राम,
- (ङ) जैन रामायण और जैन महाभारत के पात्रों का रास,

- (छ) जैन धर्म के माहात्म्य से प्रभावित व्यक्तियों का चरित्र,
 (ज) तीर्थों, मन्दिरों के उद्धारक दानी सेठ शान्तिदास का रास, तीन
 पीढी तक (अकबर से औरंगजेब) के बादशाहों पर निर्मित रास,
 (झ) काल्पनिक कहानी (ऐतिहासिक नाम मात्र) जैसे शीलवतीनो
 राम—तथा भूत प्रेत, चमत्कार, जादू-मंत्र की महिमा,
 (ट) कुवलयमाला कथा (मस्कृत) का आधार लेकर सीमधर राम—
 पात्र—क्रोध, मान, माया लोभ, चडसोम, मानभट, लोभदेवी ।
 राग—आशावरी, काशी, केदार, धन्याश्री, देशाप, मल्लार सामेरी, सारग आदि
 राग रागिणिया ।

नाटक : प्रेक्ष्य और पाठ्य

शताब्दियों से विरचित होने वाले हिन्दी-नाट्य-साहित्य को रगमच की दृष्टि से दो भागों में विभाजित किया जाता है। अधिकांश नाटकों को रगमच के अनुपयुक्त समझकर पाठ्य नाटकों की कोटि में रखा जाता है और अल्प-संख्यक को अभिनेय मानकर प्रेक्ष्य नाटकों की श्रेणी में स्वीकार किया जाता है। सभी नाटकों का परीक्षण रगमच पर सम्भव नहीं और परीक्षण बिना किसी नाटक को अभिनेय कहना उचित भी नहीं। अतः किसी-न-किसी सिद्धान्त का अनुसन्धान करना होगा, जिसके आधार पर किसी नाटक को प्रेक्ष्य या पाठ्य माना जा सके।

उन्हीं नाटकों को अभिनेय स्वीकार किया जाता है, जिनमें अभिनेता को अभिनय कला के प्रदर्शन का अवकाश मिलता है। भरत मुनि अभिनय की व्युत्पत्ति करते हुए कहते हैं—

अभिपूर्वस्तु एीञ् धातुराभिमुख्यार्थनिरणये ।
यस्मात्प्रयोग नयति तस्मादभिनय स्मृत ॥
विभावपति यस्माच्च मानार्थान्हि प्रयोगत ।
शाखागोपागसयुक्तस्तस्मादभिनय स्मृत ॥

अभि के माय 'एी' धातु का अर्थ है सामने ले जाना। अभिनय का अर्थ है नाटक के प्रयोग में (शाखा, अंग, उपाग के सहित) नाटक के पूरे भाग को प्रेक्षक के सम्मुख ले जाना। अभिनेता आंगिक (Gestures), वाचिक (Words), आहार्य (Dresses and Make-up), सात्विक (Temperamental) चार प्रकार के अभिनय द्वारा नाटक के तात्पर्य को प्रेक्षक के सम्मुख पहुँचाता है। अतः जिन नाटक के प्रयोग में अभिनेता को इन अभिनय प्रकारों के उपयोग का पूर्ण अवसर प्राप्त होता है वह प्रेक्ष्य नाटक कहलाता है। इसके विपरीत जिनमें केवल वाचिक अभिनय का प्राधान्य हो, उसे पाठ्य नाटक

१ नाट्यशास्त्र, अंश २, श्लोक ६७।

समझा जाता है।

प्रेक्ष्य और पाठ्य नाटक में अन्तर

प्रेक्ष्य और पाठ्य नाटक में स्पष्ट अन्तर आकार का होता है। प्रेक्ष्य नाटक के कथानक का विस्तार दर्शक की रुचि के अनुसार होता है, किन्तु पाठ्य नाटक में पाठक की रुचि का ध्यान रखा जाता है। दर्शक एक स्थिति में चार-छह घण्टे से अधिक बैठकर नाटक देखने का धैर्य धारण नहीं कर सकता। वह कथानक का परिणाम जानने और नाटक का अन्तिम अंश देखने के लिए आकुल हो उठता है। अतः नाटकों का विस्तार निश्चित मर्यादा के अन्तर्गत होता है। इसके विपरीत पाठ्य नाटकों को एक बार में ही समाप्त करना आवश्यक नहीं होता। अंग्रेजी, संस्कृत और हिन्दी के कतिपय नाटक द्रुतगति से भी पढ़ने पर अनेक दिनों में समाप्त होते हैं। इस बीसवीं शताब्दी में भी स्विनबर्न (Swainburne) ने तीन-तीन-सौ पृष्ठों में नाटक लिखे। अनवरं राघव, विदग्ध माधव आदि संस्कृत में, रामायण महानाटक, हनुमन्नाटक हिन्दी में इसी प्रकार के नाटक हैं।

दूसरा अन्तर कथानक के प्रकार का है। जिस प्रकार तैलचित्र और वाटरकलर के लिए अलग-अलग दृश्य उपयुक्त माने जाते हैं, उसी प्रकार प्रेक्ष्य और पाठ्य नाटकों के कथानक पृथक्-पृथक् होते हैं। वे वार्मिक कथानक जिनमें श्रद्धा की सीमा असीम बनानी पड़ती है, पाठ्य नाटकों के ही उपयुक्त होते हैं प्रेक्ष्य के योग्य नहीं। राम और कृष्ण के जीवन की अलौकिक घटनाओं को देखकर श्रद्धालु भक्त भले ही प्रसन्न हो किन्तु बुद्धिवादी ऐसे दृश्यों से प्रभावित नहीं हो सकता। किन्तु पाठ्य नाटकों में ऐसे हृदय-विद्यान क्षम्य हैं और वे पाठकों को रसास्वादन कराने में बाधक नहीं सिद्ध होते।

तीसरा अन्तर है वस्तु-संघटन का। प्रेक्ष्य नाटकों में पात्र दीर्घकाल तक किसी विषय के वर्णन अथवा विवेचन में लिप्त नहीं रह सकते। दर्शक वर्णन की अपेक्षा पात्रों के क्रिया-कलाप से अधिक प्रभावित होता है। वह पात्रों का चरित्र उनकी क्रिया में परखना चाहता है उसके अलंकृत वर्णन से नहीं। किन्तु प्रेक्ष्य नाटकों में अलंकृत वर्णन एवं काव्य-सौष्ठव का अपना महत्त्व है। ऐसे वर्णन पाठकों को रसास्वादन कराने में सहायक होते हैं।

पाँचवाँ अन्तर है पात्रों की वक्तृता का। प्रेक्ष्य नाटक के दर्शक सखिलपट्ट एवं भाव-व्यञ्जक-भाषा में तीर की तरह जुबाने वाले छोटे-छोटे वाक्यों को सुनना चाहता है, वह लम्बी वक्तृता के पूर्वापर प्रसंग को स्मरण रखने का भार

नाटक : प्रेक्ष्य और पाठ्य

शताब्दियों से विरचित होने वाले हिन्दी-नाट्य-साहित्य को रगमच की दृष्टि से दो भागों में विभाजित किया जाता है। अधिकांश नाटकों को रगमच के अनुपयुक्त समझकर पाठ्य नाटकों की कोटि में रखा जाता है और अल्प-मर्यादक को अभिनेय मानकर प्रेक्ष्य नाटकों की श्रेणी में स्वीकार किया जाता है। सभी नाटकों का परीक्षण रगमच पर सम्भव नहीं और परीक्षण बिना किसी नाटक को अभिनेय कहना उचित भी नहीं। अतः किसी-न-किसी सिद्धान्त का अनुसन्धान करना होगा, जिसके आधार पर किसी नाटक को प्रेक्ष्य या पाठ्य माना जा सके।

उन्हीं नाटकों को अभिनेय स्वीकार किया जाता है, जिनमें अभिनेता को अभिनय कला के प्रदर्शन का अवकाश मिलता है। भरत मुनि अभिनय की व्युत्पत्ति करते हुए कहते हैं^१—

अभिपूर्वस्तु णीञ् घातुराभिमुख्यार्थनिर्णये ।
यस्मात्प्रयोग नयति तस्मादभिनय स्मृत ॥
विभावपति यस्माच्च मानार्थान्हि प्रयोगत ।
शाखागोपागसयुक्तस्तस्मादभिनय स्मृत ॥

अभि के माथ 'णी' घातु का अर्थ है सामने ले जाना। अभिनय का अर्थ है नाटक के प्रयोग में (शाखा, अंग, उपाग के सहित) नाटक के पूरे भाग को प्रेक्षक के सम्मुख ले जाना। अभिनेता आंगिक (Gestures), वाचिक (Words), आहार्य (Dresses and Make-up), सात्विक (Temperamental) चार प्रकार के अभिनय द्वारा नाटक के तात्पर्य को प्रेक्षक के सम्मुख पहुँचाता है। अतः जिन नाटक के प्रयोग में अभिनेता को इन अभिनय प्रकारों के उपयोग का पूर्ण अवसर प्राप्त होता है वह प्रेक्ष्य नाटक कहलाता है। इसके विपरीत जिनमें केवल वाचिक अभिनय का प्राधान्य हो, उसे पाठ्य नाटक

^१ नाट्यशास्त्र, अध्याय ८, श्लोक ६७।

समझा जाता है ।

प्रेक्ष्य और पाठ्य नाटक मे अन्तर

प्रेक्ष्य और पाठ्य नाटक मे स्पष्ट अन्तर आकार का होता है । प्रेक्ष्य नाटक के कथानक का विस्तार दर्शक की रुचि के अनुसार होता है, किन्तु पाठ्य नाटक मे पाठक की रुचि का ध्यान रखा जाता है । दर्शक एक स्थिति मे चार-छह घण्टे से अधिक बैठकर नाटक देखने का धैर्य धारण नहीं कर सकता । वह कथानक का परिणाम जानने और नाटक का अन्तिम अंश देखने के लिए आकुल हो उठता है । अतः नाटको का विस्तार निश्चित मर्यादा के अन्तर्गत होता है । इसके विपरीत पाठ्य नाटको को एक बार मे ही समाप्त करना आवश्यक नहीं होता । अंग्रेजी, संस्कृत और हिन्दी के कतिपय नाटक द्रुतगति से भी पढ़ने पर अनेक दिनों में समाप्त होते हैं । इस बीसवी शताब्दी मे भी स्विनबर्न (Swainburne) ने तीन-तीन-सौ पृष्ठों मे नाटक लिखे । अनघंराघव, विदग्ध माधव आदि संस्कृत मे, रामायण महानाटक, हनुमन्नाटक हिन्दी मे इसी प्रकार के नाटक हैं ।

दूसरा अन्तर कथानक के प्रकार का है । जिस प्रकार तैलचित्र और वाटरकलर के लिए अलग-अलग दृश्य उपयुक्त माने जाते हैं, उसी प्रकार प्रेक्ष्य और पाठ्य नाटको के कथानक पृथक्-पृथक् होते हैं । वे धार्मिक कथानक जिनमे श्रद्धा की सीमा असीम बनानी पडती है, पाठ्य नाटको के ही उपयुक्त होते हैं प्रेक्ष्य के योग्य नहीं । राम और कृष्ण के जीवन की अलौकिक घटनाओं को देखकर श्रद्धालु भक्त भले ही प्रसन्न हो, किन्तु बुद्धिवादी ऐसे दृश्यों से प्रभावित नहीं हो सकता । किन्तु पाठ्य नाटको में ऐसे हृदय-विधान क्षम्य है और वे पाठक को रसास्वादन कराने मे वाधक नहीं सिद्ध होते ।

तीसरा अन्तर है वस्तु-सघटन का । प्रेक्ष्य नाटको मे पात्र दीर्घकाल तक किसी विषय के वर्णन अथवा विवेचन मे लिप्त नहीं रह सकते । दर्शक वर्णन की अपेक्षा पात्रों के क्रिया-कलाप से अधिक प्रभावित होता है । वह पात्रों का चरित्र उसकी क्रिया से परखना चाहता है उसके अलकृत वर्णन से नहीं । किन्तु प्रेक्ष्य नाटको मे अलकृत वर्णन एव काव्य-सौष्ठव का अपना महत्त्व है । ऐसे वर्णन पाठक को रसास्वादन कराने मे सहायक होते हैं ।

पाँचवाँ अन्तर है पात्रों की वक्तृता का । प्रेक्ष्य नाटक के दर्शक सश्लिष्ट एव भाव-व्यजक-भाषा मे तीर की तरह चुभने वाले छोटे-छोटे वाक्यों को सुनना चाहता है, वह लम्बी वक्तृता के पूर्वापर प्रसंग को स्मरण रखने का भार

नाटक : प्रेक्ष्य और पाठ्य

शताब्दियों से विरचित होने वाले हिन्दी-नाट्य-साहित्य को रगमच की दृष्टि से दो भागों में विभाजित किया जाता है। अधिकांश नाटकों को रगमच के अनुपयुक्त समझकर पाठ्य नाटकों की कोटि में रखा जाता है और अल्प-संख्यक को अभिनेय मानकर प्रेक्ष्य नाटकों की श्रेणी में स्वीकार किया जाता है। सभी नाटकों का परीक्षण रगमच पर सम्भव नहीं और परीक्षण बिना किसी नाटक को अभिनेय कहना उचित भी नहीं। अतः किसी-न-किसी सिद्धान्त का अनुसन्धान करना होगा, जिसके आधार पर किसी नाटक को प्रेक्ष्य या पाठ्य माना जा सके।

उन्हीं नाटकों को अभिनेय स्वीकार किया जाता है, जिनमें अभिनेता को अभिनय कला के प्रदर्शन का अवकाश मिलता है। भरत मुनि अभिनय की व्युत्पत्ति करते हुए कहते हैं^१—

अभिपूर्वस्तु णीञ् धातुराभिमुख्यार्थनिर्णये ।
यस्मात्प्रयोग नयति तस्मादभिनय स्मृत ॥
विभावप्रति यस्माच्च मानार्थान्हि प्रयोगत ।
शाखागोपागसयुक्तस्तस्मादभिनय स्मृत ॥

अभि के साथ 'णी' धातु का अर्थ है सामने ले जाना। अभिनय का अर्थ है नाटक के प्रयोग में (शाखा, अंग, उपाग के सहित) नाटक के पूरे भाग को प्रेक्षक के सम्मुख ले जाना। अभिनेता आंगिक (Gestures), वाचिक (Words), आहृत्य (Dresses and Make-up), सात्विक (Temperamental) चार प्रकार के अभिनय द्वारा नाटक के तात्पर्य को प्रेक्षक के सम्मुख पहुँचाता है। अतः जिन नाटक के प्रयोग में अभिनेता को इन अभिनय प्रकारों के उपयोग का पूर्ण अवसर प्राप्त होता है वह प्रेक्ष्य नाटक कहलाता है। इसके विपरीत जिसमें केवल वाचिक अभिनय का प्राधान्य हो, उसे पाठ्य नाटक

^१ नाट्यशास्त्र, अध्याय ८, श्लोक ६७।

समझा जाता है ।

प्रेक्ष्य और पाठ्य नाटक में अन्तर

प्रेक्ष्य और पाठ्य नाटक में स्पष्ट अन्तर आकार का होता है । प्रेक्ष्य नाटक के कथानक का विस्तार दर्शक की रुचि के अनुसार होता है, किन्तु पाठ्य नाटक में पाठक की रुचि का ध्यान रखा जाता है । दर्शक एक स्थिति में चार-छह घण्टे से अधिक बैठकर नाटक देखने का धैर्य धारण नहीं कर सकता । वह कथानक का परिणाम जानने और नाटक का अन्तिम अंश देखने के लिए आकुल हो उठता है । अतः नाटकों का विस्तार निश्चित मर्यादा के अन्तर्गत होता है । इसके विपरीत पाठ्य नाटकों को एक बार में ही समाप्त करना आवश्यक नहीं होता । अंग्रेजी, संस्कृत और हिन्दी के कतिपय नाटक द्रुतगति से भी पढ़ने पर अनेक दिनों में समाप्त होते हैं । इस बीसवीं शताब्दी में भी स्विनबर्न (Swainburne) ने तीन-तीन-सौ पृष्ठों में नाटक लिखे । अनवरामाश्रम, विदग्ध भाष्य आदि संस्कृत में, रामायण महानाटक, हनुमन्नाटक हिन्दी में इसी प्रकार के नाटक हैं ।

दूसरा अन्तर कथानक के प्रकार का है । जिस प्रकार तैलचित्र और वाटरकलर के लिए अलग-अलग दृश्य उपयुक्त माने जाते हैं, उसी प्रकार प्रेक्ष्य और पाठ्य नाटकों के कथानक पृथक्-पृथक् होते हैं । वे धार्मिक कथानक जिनमें श्रद्धा की सीमा असीम बनानी पड़ती है, पाठ्य नाटकों के ही उपयुक्त होते हैं प्रेक्ष्य के योग्य नहीं । राम और कृष्ण के जीवन की अलौकिक घटनाओं को देखकर श्रद्धालु भक्त भले ही प्रसन्न हों, किन्तु बुद्धिवादी ऐसे दृश्यों से प्रभावित नहीं हो सकता । किन्तु पाठ्य नाटकों में ऐसे दृश्य-विधान क्षम्य हैं और वे पाठकों को रसास्वादन कराने में बाधक नहीं सिद्ध होते ।

तीसरा अन्तर है वस्तु-मघटन का । प्रेक्ष्य नाटकों में पात्र दीर्घकाल तक किसी विषय के वर्णन अथवा विवेचन में लिप्त नहीं रह सकते । दर्शक वर्णन की अपेक्षा पात्रों के क्रिया-कलाप से अधिक प्रभावित होता है । वह पात्रों का चरित्र उसकी क्रिया से परखना चाहता है उसके अलंकृत वर्णन से नहीं । किन्तु प्रेक्ष्य नाटकों में अलंकृत वर्णन एवं काव्य-सौष्ठव का अपना महत्त्व है । ऐसे वर्णन पाठकों को रसास्वादन कराने में सहायक होते हैं ।

पाँचवाँ अन्तर है पात्रों की वक्तृता का । प्रेक्ष्य नाटक के दर्शक सश्लिष्ट एवं भाव-व्यजक-भाषा में तीर की तरह चुभने वाले छोटे-छोटे वाक्यों को सुनना चाहता है, वह लम्बी वक्तृता के पूर्वापर प्रसंग को स्मरण रखने का भार

उठाना नहीं चाहता। किन्तु पाठ्य नाटको में लम्बी वक्तृता, स्वगत भाषाकाशभाषित का प्रभाव पड़ता है। संक्षेप में इन दोनों का अन्तर लिखा है—

“It may afford,” he reasons, “what the acted play forego—ornate description, passage of deep reflection, a lag movement, and mere declamation”

यदि पाठ्य नाटको की तुलना प्रेक्ष्य नाटक, काव्य या उपन्यास जाय तो यह कहा जा सकता है कि पाठ्य नाटको का दृश्य-विधान एवं कथन कथन तो प्रेक्ष्य नाटको की पद्धति के अनुसार होता है किन्तु उनका कथन एवं घटना-विकास काव्य एवं उपन्यास की शैली के अधिक समीप पहुँचता अर्थात् जहाँ पाठ्य नाटको की दक्षिण भुजा प्रेक्ष्य नाटको की परिधि स्पर्श है वहीं उसका वाम हस्त काव्य एवं उपन्यास की ओर बढ़ता जाता है। न तो पूर्णतया प्रेक्ष्य नाटको का चित्र बना सकता है और न ही काव्य उपन्यास को स्पर्श कर पाता है। यह अपनी स्वतन्त्र सत्ता बनाने का पक्ष है। यह दोनों के मध्य में रहता हुआ भी दोनों से पृथक् है।

अब प्राचीन आचार्यों के मत से पाठ्य नाटको एवं प्रेक्ष्य नाटक विवेचन भी कर लेना उचित होगा। यद्यपि नाटको में अनेक कलात्मक समावेश होता है, किन्तु काव्य और अभिनय कला को प्रमुखता दी गयी देखना यह है कि नाटको में इन दोनों में उच्चतर स्थान किसको दिया है। अरिस्टाटल ने ट्रेजेडी का मूल्यांकन मूलतः साहित्यिक रचना के रूप में किया है। वे अभिनेय गुणों को निम्न स्थान प्रदान करते हैं। पौडॉ की व्याख्या करते हुए स्काटजेम्स ने एक स्थान पर लिखा है—

1 He has examined Tragedy from the literary point of view—rather as dramatic poetry than as poetic drama

2 (Aristotle) taught the intellectual world to think drama as an almost exclusively literary thing

भारत के नाट्यशास्त्र और भोज के शृंगार प्रकाश के नाट्य सिद्धांत की तुलना करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि संस्कृत नाटक प्रारम्भ में वीर गुण एवं अभिनय गुण दोनों से सम्पन्न होते थे, किन्तु चारहवीं-तेरहवीं शतक तक आते-आते वे मुख्यतः पाठ्य बन गये।

भारत मुनि ने नाटको की रचना के लिए विचारणीय विषयों पर लिखा है—

मृदु-ललित - पदाढ्यं - गूढ - शब्दार्थ - हीन-
जन-पद-सुख-बोध्यं युक्तिमन्तृत्य - योज्यं,
बहुकृत रसमार्गं सन्धि - सन्धान - युक्तं
भवति जगति योग्यं नाटकं प्रेक्षकारणाम् ।

[अर्थात् वह नाटक दर्शकों के सम्मुख अभिनेय बनता है, जिसके शब्दों में मार्दव और लालित्य हो, जिसके शब्द गूढार्थ और क्लिष्टार्थ से रहित हों, जो जनपद के भी सरलतापूर्वक समझने योग्य हो, जिसका अभिनय नृत्य के आचार पर किया जा सके। विविध पात्रों के द्वारा जिसमें रस का परिपाक किया जा सके, जो सन्धि-सन्धान-सयुक्त हो।]

उक्त लक्षणों से समन्वित नाटक नृत्य-संगीत के बल पर जनता को रचिकर और बोधगम्य होते थे, किन्तु कालान्तर में जब वे केवल विद्वानों और अभिजात वर्ग के परिवार वालों तक सीमित हो गये तो जन-रचि की क्रमशः उपेक्षा होने लगी। नाट्यकारों ने भरत के 'सन्धि-सन्धानयुक्त, बहुकृत रस मार्ग' को इतना महत्त्व दिया कि 'जनपद सुखबोध्य', 'गूढशब्दार्थ-हीन' की भावना विस्मृत होती चली गयी। भरत-काल तक नाटकों को रगमच के अनुकूल बनाने का ऐसा प्रयास होता रहा, जिससे नाट्य-कला का आनन्द सामान्य जनता को भी प्राप्त हो सके, किन्तु बड़े-बड़े विद्वानों के हाथ में आने और अभिनयशाला को अभिजात वर्ग तक सीमित करने के कारण संस्कृत नाटक का अभिनय-क्षेत्र निरन्तर सकीर्ण बनता गया। संस्कृत-नाटकों का अभिनय-क्षेत्र इतना सीमित हो गया कि संस्कृत के दिग्गज विद्वान् भी अभिनय की विशेषताओं की उपेक्षा करते हुए ऐसे पाठ्य नाटक रचने लगे, जिनको एकान्त में ही पढ़कर काव्यशास्त्र के सदृश रसास्वादन किया जा सकता था। संस्कृत के रामायण महानाटक, हनुमन्नाटक, अनर्घराघव, विदग्ध माधव आदि अनेक बृहत्काय नाटक कदाचित् ही रगमच पर सफलता के साथ अभिनीत हुए हों। डॉ० राघवन का मत है कि इनका गायन मात्र होता था, अभिनय नहीं। और गायन भी खण्डश होता रहा। सम्पूर्ण नाटक का एक साथ नहीं।

हिन्दी का जिस समय आविर्भाव हुआ उस समय संस्कृत में पाठ्य नाटकों का ही प्रचार था। जब राजे-महाराजे भी संस्कृत से अनभिज्ञ होने के कारण संस्कृत नाटकों का रसास्वादन करने में असमर्थ हो गए और मुसलमानों के आक्रमण के उपरान्त अभिनेय नाटकों की श्रीवृद्धि सर्वथा रुक गई तो ऐसी स्थिति में संस्कृत के विद्वान् स्वान्त सुखाय एव सरस्वती की उपासना के निमित्त पाठ्य नाटकों के सृजन में ही मन्तुष्ट होने लगे। पाठकों की अविकाश रचि

ड्राइडन तो यही कहते थे कि जब मेरे नाटक पाठको को आनन्द प्रदान कर सकेंगे सभी में अपनी रचना को उत्तम और चिरजीवी समझेंगे। वालटेयर (Voltaire) का मत है कि "What has the stage decoration to do with the merit of the poem? If the success depends on what strikes the eyes we might as well have moving pictures"

इसी प्रकार 'पोइटिक्स' के सिद्धान्तों का विश्लेषण करते हुए पाई (Pay) लिखते हैं—

"Good tragedy effects us as forcibly even while read in a room"

जर्मन आलोचक लेसिंग का मत है कि "There is no real relation between elaborate scenery or splendid theatrical edifices and great drama itself"

इतना ही नहीं लैम्ब तो यहां तक दावा करते हैं कि उच्चकोटि के नाटक का अभिनय सम्भव है ही नहीं—

"A masterpiece is rarely as well represented as it is written, mediocrity always fares better with the actors"

उच्चकोटि का नाटक जिस सौष्ठव के साथ विरचित होता है उस सौन्दर्य के साथ अभिनीत हो ही नहीं सकता। मध्यमकोटि के नाटक ही रगमच पर पात्रों की कला-कुशलता के द्वारा रम्य बनते हैं।

ममालोचको का दूसरा वर्ग भी है जो उक्त मत से सहमत नहीं। इटली के प्रसिद्ध विद्वान् 'लोडोविको कॅसेलवेटो' (Lodovico Casleveto) ने सन् १५७० ई० में आसद के सम्बन्ध में दो बातें लिखी—“यद्यपि ट्रेजेडी का प्रभाव पठन-काल में भी उतना ही पड़ता है जितना अभिनय काल में, किन्तु एक अन्तर अवश्य है। रगमच पर अभिनय के समय विद्वान् और मूर्ख दोनों ट्रेजेडी ने प्रभावित होते हैं किन्तु श्रवण या पठनकाल में केवल विद्वानों पर ही प्रभाव पड़ता है।”

(२) नाटक एकमात्र रगमच के उद्देश्य से लिखा जाना चाहिए। यही उमका व्यावर्तक धर्म है।

यूरोप का एक प्रसिद्ध नाटककार ग्रिलपार्जर (Grillparger) पाठ्य नाटकों की तीव्र आलोचना करते हुए लिखता है कि वह रचना नाटक की सजा पाने की अधिकारिणी नहीं, जो रगमच पर अभिनय के उद्देश्य से न लिखी गयी हो।

डाइडेटोट (Didotort) नामक एक आलोचक का मत है कि नाटक का मूल अथवा नाट्यकार की रचना नहीं, वह तो अभिनेता की कला है।—

“The essential part of the play was not created by the poet at all, but was created by the actor”

यह तो पश्चिमीय मत हुआ। भारतीय मत इसके सर्वथा विरुद्ध है।

हमारे भारतीय आचार्य कवि और अभिनेता में कवि को नाटक के लिए अधिक महत्ता प्रदान करते हैं—

“अतोऽभिनेतृम्य कविमेव बहुमन्यामहे,

अभिनयेभ्यश्च काव्यमेवेति।” (भोज)

उक्त विद्वानों के मत की समीक्षा करने पर भी हम किसी निष्कर्ष पर नहीं पहुँच पाते, क्योंकि दोनों पक्ष समान रूप से प्रबल हैं। दोनों के तर्क में सार है। दोनों मत एक-दूसरे से सर्वथा भिन्न हैं। यदि एक पाठ्य-नाटक को स्थायी साहित्य मानता है तो दूसरा उसे नाटकेतर साहित्य कहता है। एक नाटक के काव्य-तत्त्व को प्रधान और अभिनय-तत्त्व को गौण मानता है तो दूसरा अभिनय को ही सर्वस्व समझता है और काव्य-तत्त्व को नगण्य। ऐसी दशा में दोनों का सामञ्जस्य कैसे सम्भव है? तथा पाठ्य और प्रेक्ष्य नाटकों में किसे श्रेष्ठ माना जाय? स्थायी साहित्य में किसे परिगणित किया जाय? ये समस्याएँ अन्ततोगत्वा उलझती ही हैं।

यदि एक प्रश्न सुलभ जाय कि रगमच की सफलता का प्रमाण क्या, तो इन समस्याओं के सुलभाने में सहायता मिले। सामान्य रीति से कहा जाता है कि जो रचना अधिक-से-अधिक दर्शकों को आकर्षित करे वही सफल मानी जायगी। इस कसौटी पर कसने में प्रसाद के चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त, अजातशत्रु नाटक तो नाटक माने ही नहीं जा सकते। एक बार काशी विश्वविद्यालय के छात्रों और अध्यापकों ने बड़े प्रयास के साथ चन्द्रगुप्त नाटक खेला। उसे देखने के लिए पर्याप्त सत्या में दर्शक आये। किन्तु ज्यों-ज्यों समय बीतता गया लोग क्रमशः खिसकते गए। अन्तिम दृश्य को देखने के लिए प० केशवप्रसाद मिश्र, रायकृष्णदास और प्रसादर्जा रह गये। ठीक इसके विपरीत जी० पी० श्रीवास्तव, आगा हथ्र आदि नाट्यकारों के नाटकों के लिए वही सत्या में दर्शक अन्त तक डटे रहते हैं। गाँवों में स्वाँग नाटकों के दर्शकों का क्या कहना? सहस्रों व्यक्ति रात-रात भर नाटक का आनन्द लेते हैं। तो क्या इन नाटकों को प्रसाद के नाटकों में श्रेष्ठ मानना चाहिए?

अब यदि यह मान लिया जाय कि नाटक के स्थायित्व के लिए रगमच

डाइडन तो यही कहते थे कि जब मेरे नाटक पाठको को आनन्द प्रदान कर सकेंगे तभी मैं अपनी रचना को उत्तम और चिरजीवी समझूँगा। वालटेयर (Voltaire) का मत है कि "What has the stage decoration to do with the merit of the poem? If the success depends on what strikes the eyes we might as well have moving pictures"

इसी प्रकार 'पोइटिक्स' के सिद्धान्तों का विश्लेषण करते हुए पाई (Pay) लिखते हैं—

"Good tragedy effects us as forcibly even while read in a room"

जर्मन आलोचक लेसिंग का मत है कि "There is no real relation between elaborate scenery or splendid theatrical edifices and great drama itself"

इतना ही नहीं लैम्ब तो यहाँ तक दावा करते हैं कि उच्चकोटि के नाटक का अभिनय सम्भव है ही नहीं—

"A masterpiece is rarely as well represented as it is written, mediocrity always fares better with the actors"

उच्चकोटि का नाटक जिम सौष्ठव के साथ विरचित होता है उस सौन्दर्य के साथ अभिनीत हो ही नहीं सकता। मध्यमकोटि के नाटक ही रगमच पर पात्रों की कला-कुशलता के द्वारा रम्य बनते हैं।

ममालोचको का दूसरा वर्ग भी है जो उक्त मत से सहमत नहीं। इटली के प्रसिद्ध विद्वान् 'लोडोविको कैमेलवेटो' (Lodovico Casleveto) ने सन् १५७० ई० में त्रासद के सम्बन्ध में दो बातें लिखी—“यद्यपि ट्रेजेडी का प्रभाव पठन-काल में भी उतना ही पड़ता है जितना अभिनय काल में, किन्तु एक अन्तर अवश्य है। रगमच पर अभिनय के समय विद्वान् और मूर्ख दोनों ट्रेजेडी में प्रभावित होते हैं किन्तु श्रवण या पठनकाल में केवल विद्वानों पर ही प्रभाव पड़ता है।”

(२) नाटक एकमात्र रगमच के उद्देश्य से लिखा जाना चाहिए। यही उनका व्यावर्तक धर्म है।

यूरोप का एक प्रसिद्ध नाटककार ग्रिलपार्जर (Grillparger) पाठ्य नाटकों की तीव्र आलोचना करते हुए लिखता है कि वह रचना नाटक की सजा पाने की अधिकारिणी नहीं, जो रगमच पर अभिनय के उद्देश्य से न लिखी गयी हो।

डाइडेटोर्ट (Diderot) नामक एक आलोचक का मत है कि नाटक का मूल अथवा नाट्यकार की रचना नहीं, वह तो अभिनेता की कला है।—

“The essential part of the play was not created by the poet at all, but was created by the actor”

यह तो पश्चिमीय मत हुआ। भारतीय मत इसके सर्वथा विरुद्ध है।

हमारे भारतीय आचार्य कवि और अभिनेता में कवि को नाटक के लिए अधिक महत्ता प्रदान करते हैं—

“अतोऽभिनेतृभ्य कविमेव बहुमन्यामहे,

अभिनयेभ्यश्च काव्यमेवेति।” (भोज)

उक्त विद्वानों के मत की समीक्षा करने पर भी हम किसी निष्कर्ष पर नहीं पहुँच पाते, क्योंकि दोनों पक्ष समान रूप से प्रबल हैं। दोनों के तर्क में मार है। दोनों मत एक-दूसरे में सर्वथा भिन्न हैं। यदि एक पाठ्य-नाटक को स्थायी साहित्य मानता है तो दूसरा उसे नाटकेतर साहित्य कहता है। एक नाटक के काव्य-तत्त्व को प्रधान और अभिनय-तत्त्व को गौण मानता है तो दूसरा अभिनय को ही सर्वस्व समझता है और काव्य-तत्त्व को नगण्य। ऐसी दशा में दोनों का सामञ्जस्य कैसे सम्भव है? तथा पाठ्य और प्रेक्ष्य नाटकों में किसे श्रेष्ठ माना जाय? स्थायी साहित्य में किसे परिगणित किया जाय? ये समस्याएँ अन्ततोगत्वा उलझती ही हैं।

यदि एक प्रश्न सुलभ जाय कि रगमच की सफलता का प्रमाण क्या, तो इन समस्याओं के सुलझाने में सहायता मिले। सामान्य रीति से कहा जाता है कि जो रचना अधिक-से-अधिक दर्शकों को आकर्षित करे वही सफल मानी जायगी। इस कसौटी पर कसने से प्रसाद के चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त, अजातशत्रु नाटक तो नाटक माने ही नहीं जा सकते। एक बार काशी विश्वविद्यालय के छात्रों और अध्यापकों ने बड़े प्रयास के साथ चन्द्रगुप्त नाटक खेला। उसे देखने के लिए पर्याप्त सख्या में दर्शक आये। किन्तु ज्यो-ज्यो समय बीतता गया लोग क्रमशः खिसकते गए। अन्तिम दृश्य को देखने के लिए प० केशवप्रसाद मिश्र, रायकृष्णदास और प्रसादर्जा रह गये। ठीक इसके विपरीत जी० पी० श्रीवास्तव, आगा हश्र आदि नाट्यकारों के नाटकों के लिए बड़ी सख्या में दर्शक अन्त तक डटे रहते हैं। गाँवों में स्वांग नाटकों के दर्शकों का क्या कहना? सहस्रों व्यक्ति रात-रात भर नाटक का आनन्द लेते हैं। तो क्या इन नाटकों को प्रसाद के नाटकों से श्रेष्ठ मानना चाहिए?

अब यदि यह मान लिया जाय कि नाटक के स्थायित्व के लिए रगमच

ड्राइडन तो यही कहते थे कि जब मेरे नाटक पाठको को आनन्द प्रदान कर सकेंगे तभी मैं अपनी रचना को उत्तम और चिरजीवी समझूंगा। वालटेयर (Voltaire) का मत है कि "What has the stage decoration to do with the merit of the poem? If the success depends on what strikes the eyes we might as well have moving pictures"

इसी प्रकार 'पोइटिक्स' के सिद्धान्तों का विश्लेषण करते हुए पाई (Pay) लिखते हैं—

"Good tragedy effects us as forcibly even while read in a room"

जर्मन आलोचक लेसिंग का मत है कि "There is no real relation between elaborate scenery or splendid theatrical edifices and great drama itself"

इतना ही नहीं लैम्ब तो यहाँ तक दावा करते हैं कि उच्चकोटि के नाटक का अभिनय सम्भव है ही नहीं—

"A masterpiece is rarely as well represented as it is written, mediocrity always fares better with the actors"

उच्चकोटि का नाटक जिम सौष्ठव के साथ विरचित होता है उस सौन्दर्य के साथ अभिनीत हो ही नहीं सकता। मध्यमकोटि के नाटक ही रगमच पर पात्रों की कला-कुशलता के द्वारा रम्य बनते हैं।

समालोचकों का दूसरा वर्ग भी है जो उक्त मत से सहमत नहीं। इटली के प्रसिद्ध विद्वान् 'लोडोविको कैमेलवेटो' (Lodovico Casleveto) ने सन् १५७० ई० में त्रासद के सम्बन्ध में दो बातें लिखी—“यद्यपि ट्रेजेडी का प्रभाव पठन-काल में भी उतना ही पड़ता है जितना अभिनय काल में, किन्तु एक अन्तर अवश्य है। रगमच पर अभिनय के समय विद्वान् और मूर्ख दोनों ट्रेजेडी में प्रभावित होते हैं किन्तु श्रवण या पठनकाल में केवल विद्वानों पर ही प्रभाव पड़ता है।”

(२) नाटक एकमात्र रगमच के उद्देश्य से लिखा जाना चाहिए। यही उनका व्यावर्तक धर्म है।

यूरोप का एक प्रसिद्ध नाटककार ग्रिलपार्जर (Grillparger) पाठ्य नाटकों की तीव्र आलोचना करते हुए लिखता है कि वह रचना नाटक की सजा पाने की अधिकारिणी नहीं, जो रगमच पर अभिनय के उद्देश्य से न लिखी गयी हो।

डाइडेरोट (Diderot) नामक एक आलोचक का मत है कि नाटक का मूल अथवा नाट्यकार की रचना नहीं, वह तो अभिनेता की कला है।—

“The essential part of the play was not created by the poet at all, but was created by the actor ”

यह तो पश्चिमीय मत हुआ। भारतीय मत इसके सर्वथा विरुद्ध है।

हमारे भारतीय आचार्य कवि और अभिनेता में कवि को नाटक के लिए अधिक महत्ता प्रदान करते हैं—

“अतोऽभिनेतृम्य कविमेव बहुमन्यामहे,

अभिनयेभ्यश्च काव्यमेवेति।” (भोज)

उक्त विद्वानों के मत की समीक्षा करने पर भी हम किसी निष्कर्ष पर नहीं पहुँच पाते, क्योंकि दोनों पक्ष समान रूप से प्रबल हैं। दोनों के तर्क में सार है। दोनों मत एक-दूसरे से सर्वथा भिन्न हैं। यदि एक पाठ्य-नाटक को स्थायी साहित्य मानता है तो दूसरा उसे नाटकेतर साहित्य कहता है। एक नाटक के काव्य-तत्त्व को प्रधान और अभिनय-तत्त्व को गौण मानता है तो दूसरा अभिनय को ही सर्वस्व समझता है और काव्य-तत्त्व को नगण्य। ऐसी दशा में दोनों का सामञ्जस्य कैसे सम्भव है? तथा पाठ्य और प्रेक्ष्य नाटकों में किसे श्रेष्ठ माना जाय? स्थायी साहित्य में किसे परिगणित किया जाय? ये समस्याएँ अन्ततोगत्वा उलझती ही हैं।

यदि एक प्रश्न सुलभ जाय कि रगमच की सफलता का प्रमाण क्या, तो इन समस्याओं के सुलभाने में सहायता मिले। सामान्य रीति से कहा जाता है कि जो रचना अधिक-से-अधिक दर्शकों को आकर्षित करे वही सफल मानी जायगी। इस कसौटी पर कसने से प्रमाद के चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त, अजातशत्रु नाटक तो नाटक माने ही नहीं जा सकते। एक बार काशी विश्वविद्यालय के छात्रों और अध्यापकों ने बड़े प्रयास के साथ चन्द्रगुप्त नाटक खेला। उसे देखने के लिए पर्याप्त सख्या में दर्शक आये। किन्तु ज्यों-ज्यों समय बीतता गया लोग क्रमशः खिसकते गए। अन्तिम दृश्य को देखने के लिए प० केगवप्रसाद मिश्र, रायकृष्णदास और प्रसादर्जुन रह गये। ठीक इसके विपरीत जी० पी० श्रीवास्तव, आगा हश्र आदि नाट्यकारों के नाटकों के लिए बड़ी मर्यादा में दर्शक अन्त तक डटे रहते हैं। गाँवों में स्वांग नाटकों के दर्शकों का क्या कहना? सहस्रों व्यक्ति रात-रात भर नाटक का आनन्द लेते हैं। तो क्या इन नाटकों को प्रसाद के नाटकों से श्रेष्ठ मानना चाहिए?

अब यदि यह मान लिया जाय कि नाटक के स्थायित्व के लिए रगमच

कोई कसौटी नहीं तो नाटक का व्यावर्तक धर्म क्या रहा ? इसे दृश्यकाव्य कहा ही क्यों जाय ? कुछ विद्वानों का यह मत दृढ होता जा रहा है कि रगमच की सफलता के सच्चे पारखी तो केवल सयमी काव्यकला प्रेमी हैं, चटक-मटक पर रोझने वाले कामुक नहीं, भाषा की अभिव्यक्ति शक्ति से अभिज्ञ भाषाविद् हैं, वाजारू भाषा के रसिक अनपढ नहीं ।

दूसरी बात यह है कि सात्त्विक अभिनय का महत्त्व सात्त्विक वृत्ति के कलाविद् ही समझ पाते हैं, तामसी विचारों के दास नहीं । यह तो मानना ही पड़ेगा कि सात्त्विक अभिनय का महत्त्व कायिक, वाचिक एवं आहार्य से कहीं अधिक है । अतः जिस नाटक में सात्त्विक अभिनय की पूर्ण क्षमता हो वह रगमच पर सफल नाटक समझा जाना चाहिए ।

तीसरा लक्षण है नाटक में प्रदर्शित जीवन के शाश्वत धर्मों के महत्त्व का । जो नाटक मानव-चरित्र के गहन विश्लेषण की झाँकी रगमच पर स्वाभाविक एवं सहज मौन्दर्यपूर्ण शैली में दिखा दे, वही वास्तव में सफल दृश्यकाव्य कहलाने का अधिकारी है । इसको स्पष्ट करने के लिए कहा जा सकता है कि जिस नाटक के अभिनय से कामी के साथ विरागी, कायर के साथ शूरवीर, वासना-ग्रस्त के साथ भयभीत आनन्दित हो जायें, वही नाटक सफल रगमचीय नाटक माना जायगा । भरत मुनि कहते हैं—

धर्मो धर्म-प्रवृत्ताना काम कामार्थसेविनाम् ।

निग्रहो दुर्विनीताना मत्ताना दमन-क्रिया ॥

× × ×

ईश्वराणा विलासश्च स्थैर्यं दुःखार्दितस्य च ।

अर्थोपजीविनामर्थो धृतिरुद्विग्न चेतसाम् ॥

नाना भावोपसम्पन्न नानावस्थान्तरात्मकम् ।

लोकवृत्तानुकरण नाट्यमेतन्मया कृतम् ॥

[जो कर्तव्य-प्रेमी को कर्तव्य, कामार्थी को काम, दुर्विनीत को आत्मनिग्रह, मत्त व्यक्तियों को दमन-शक्ति प्रदान करे, जो शक्तिशाली को विलास, दुःख में आर्द्र को स्थिरता, अर्थ-प्रेमी को धनसंचय का मार्ग और उद्विग्न प्राणी को धैर्य प्रदान करे, वह इस प्रकार नाटक-क्रिया और भाव के द्वारा मवको शिक्षाप्रद मिद्ध होगा ।]

जिस नाटक के अभिनय में जीवन का उदात्तीकरण सम्भव हो और जिसमें हम उदात्तीकरण के लिए धर्मशास्त्र, गीता, उपनिषद् एवं धर्मग्रन्थों का नहारा न केवल मानव के अन्तरग मौन्दर्य का आश्रय लिया गया हो, वह नाटक

स्थायी माना जाना चाहिए ।

भरत मुनि के अनुसार अभिनय का कार्य है कवि के तात्पर्य को पात्रों के द्वारा दर्शक तक पहुँचा देना । कुशल अभिनेता मूक अभिनय, नृत्य, मगीत, छाया-अभिनय आदि पद्धतियों के द्वारा कवि-विचार को मनोरञ्जक रीति से दर्शकों तक पहुँचाता है । अभिनेता कवि-तात्पर्य को किसी भी प्रकार से दर्शक तक नहीं पहुँचा पाता तो इसमें दोष अभिनय कला का है, कवि का नहीं । यह कार्य अभिनेता का है कि कवि-तात्पर्य को मनोरञ्जक रीति से दर्शक के सामने रखने का मार्ग निकाले । यदि पूर्ण प्रयास करने पर भी वह सफलता नहीं पाता तो अभिनय कला को विकसित करना होगा । यन्त्रों के आविष्कार से अभिनय कला का ज्यो-ज्यो विकास होता जायगा त्यों-त्यों पाठ्य-नाटक प्रेक्ष्य भी बनते जायगे ।

उत्तम कोटि की रचना को प्रेक्ष्य कैसे बनाया जाय, यह कार्य रगमञ्च व्यवस्थापक और कुशल अभिनेता का है । नृत्य-नाट्य, गीति-नाट्य सब नाटक के ही अन्तर्गत तो हैं । मध्यकाल में नाटक के गूढ-से-गूढ विचारों को भी गीत और नृत्य के माध्यम से अभिव्यक्त किया जाता था । हिन्दी में ही नहीं, बँगला, तामिल, गुजराती एवं मराठी में भी यही प्रथा प्रचलित थी ।

स्थायी नाटक में जीवन की शाश्वत समस्याओं के समाधान का प्रयास होना आवश्यक है । सामयिक समस्याएँ शाश्वत समस्याओं का अंग होती हैं । अग्नी की उपेक्षा करके अंग की रक्षा नहीं हो सकती । अतः जिस नाटक में किमी युग-विशेष में प्रचलित सामाजिक, धार्मिक, राजनैतिक, आर्थिक समस्याओं को इतनी प्रधानता मिल जायगी कि व्यक्ति विशेष की आभ्यन्तरिक विशिष्टता क्षीण-प्राय हो जायगी, वह नाटक स्थायी नहीं बन सकता । कारण यह है कि युग-परिवर्तन के साथ समस्या का रूप बदल जायगा । बदले हुए समाज को पुरानी समस्या अरुचिकर प्रतीत होगी । प्रत्येक युग की एक नई समस्या होती है और उमी समस्या को उम युग का समाज समझना चाहता है । अतः पुरानी समस्या पर व्यग्य करने वाले नाटक पुगने और मन्दप्रभ हो जाते हैं ।

इसके विपरीत मानव के अन्तस्तल में विविध मनोवेगों का द्वन्द्व संवदा एक ममान रहता है । किसी भी युग के प्राणी में क्षमा, करुणा, प्रेम, त्याग आदि शाश्वत धर्म के कारण कष्ट सहने वाले मानव के प्रति सम्मान की भावना बनी रहती है । जिस नाटक में एक पात्र इतना ऊँचा उठ जाता है कि वह सूर्य-चन्द्रमा अथवा नक्षत्र के नदृश सार्वदेशिक एवं सार्वकालिक हो जाता है वह नाटक स्थायी बनता है । डन्न के नाटकों को स्थायित्व इस कारण नहीं कि

वह तत्कालीन समाज की सम्यक् आलोचना करता है। उसको स्थायित्व देने वाली वे विशेषताएँ हैं, जिनके कारण हमारी दृष्टि एक पात्र पर टिक जाती है। उन पात्र के आन्तरिक सौन्दर्य पर हम रीझ जाते हैं। उस पात्र में रिझाने की जो शक्ति उन्नीसवीं शताब्दी में थी वह शताब्दियों के उपरान्त भी तद्वत् बनी रहेगी। शकुन्तला, हेमलेट, अँथेलो आदि की यही विशेषताएँ हैं।

भाषा नाटक में प्रथम गद्य प्रयोग

भारतीय नाट्यकला के प्रधानतः दो केन्द्र रहे हैं—(१) राजप्रासाद, (२) खुले रंगमंच। शास्त्रज्ञाता पंडितप्रवर राजाश्रय में रहकर राजपुरुष, अभिजात वर्ग एवं नागरिकों के मनोरंजन के लिए राजकीय नाट्यशालाओं के उपयुक्त नाटकों की रचना करते तो प्रतिभा-सम्पन्न अर्धशिक्षित ग्रामीण अपने व्यवसाय से अवकाश पाने पर सामान्य जनता के अनुरूप जननाटकों का सृजन करते रहे। दूसरे वर्ग के नाट्यकारों की न कोई रंगशाला होती थी और न नाट्यशास्त्र की गतिविधि से अभिज्ञ होने की इन्हें लालसा होती। निम्न मध्यम वर्ग में उत्पन्न ये लोक-नाट्यकार जनप्रिय कथानकों के आधार पर गीतों के माध्यम से अभिनय के द्वारा रस को वर्षा करते।

१५वीं शताब्दी में हिन्दी नाट्यकारों का एक तीसरा वर्ग भी था। इस वर्ग के उद्भट विद्वान् महात्मा सस्कृत और लोक-प्रचलित नाट्य पद्धतियों के मिश्रण से एक अभिनव नाट्य-शैली का प्रयोग करते रहे थे और उन्होंने देवालियों को केन्द्र बनाकर सस्कृत-मिश्रित हिन्दी के माध्यम में वैष्णव धर्म का परिज्ञान कराया। इस स्तुत्य प्रयास में सबसे अधिक सफलता आसाम को मिली। आसाम की धार्मिक जनता के सहयोग और महापुरुष शंकरदेव के प्रयत्न से स्थान-स्थान पर नामघरों और प्रमुख स्थानों पर सत्रों का निर्माण हुआ। इस युग में वैष्णव धर्म का सर्वत्र प्रचार हो रहा था। समस्त उत्तर तथा दक्षिण भारत वैष्णव भक्तों के मधुर गीतों से गुञ्जरित हो रहा था। इन गेय पदों को गाकर तथा रंगशाला में उन्हें अभिनेय बनाकर कविगण वैष्णव धर्म का प्रसार करते। ये सन्त-महात्मा राम-कृष्ण, ब्रुव-प्रह्लाद आदि विविध अवतारों की लीलाएँ नाटक के रूप में जनता के सम्मुख प्रदर्शित करते। अभिनय-कला इनका सम्पर्क पाकर पावन बन गई। प्रेम-क्रीडा इनके नान्दिव्य में परमार्थ-साधक हो गयी। मौदर्यं स्वर्गीय बन गया। लौकिकता अलौकिक गुण-सम्पन्न बन गई। गेय पदों की रचना के साथ गीति-नाट्यों का भी सृजन इनकी विशेषता थी। इन्हीं दिनों मदिरो के संरक्षण में रासलीला एवं राम-

लीला का प्रचार बढ़ा। अष्टछाप के कवि पदों की रचना मन्दिर में गाने और रासलीला में अभिनय के उद्देश्य से करते रहे। इन सन्त-महात्माओं में सर्वप्रथम गद्य का प्रयोग करने वाले महापुरुष शंकरदेव एवं माधवदेव दो वैष्णव थे। माधवदेव शंकरदेव के शिष्य थे। उन्होंने अपने गुरुदेव की परम्परा को आगे बढ़ाया। इन दोनों महात्माओं ने नामधरो को सांस्कृतिक केन्द्र बना दिया। वैष्णव-भक्त रामायण और महाभारत की कथाओं का अभिनय गद्य-पद्य के माध्यम से गाँव-गाँव दिखाने लगे। इनके धार्मिक नाटक अक्रियानाट के नाम से प्रसिद्ध हुए। १५वीं तथा १६वीं शताब्दी में इन नाटकों ने भारतीय सस्कृत को आपत्तिकाल में भी जीवित रखा। आसाम को इसका विशेष श्रेय देना चाहिए। सोलहवीं शती के उपरान्त भी चिरकाल तक ये अक्रिया नाटक हमारी चेतना के उन्नायक बने। सस्कृत एवं लोकभाषा मिश्रित इस नाट्यशैली और उसके निर्माता का सक्षिप्त परिचय इस प्रकार दिया जा सकता है।

हम पूर्व कह आये हैं कि गद्य का सर्वप्रथम प्रयोग शंकरदेव ने किया। महापुरुष शंकरदेव बंगाल के नवगाँव जिले के बरदोआ तालुके के प्रधान (धिरामणि) कायस्थ कुलोद्भव श्री राजधर के प्रपौत्र, सूर्यवर के पौत्र, कुसुमवर एवं नृत्यसन्धा के पुत्र थे। आपका जन्म १४४९ ई० में हुआ। जन्म के १५वें दिन इनकी माता का स्वर्गवास हो गया। शैशव में ही पिताजी भी चल बसे। इनकी मातामही खेरसुति ने इनका पालन-पोषण किया। बाल्यकाल में इनका घनिष्ठ मित्र राम-राम खेल-कूद में इनका साथी रहा।

बाल्यकाल में इनकी शारीरिक शक्ति एवं इनका अदम्य उत्साह देखकर लोगों को आश्चर्य होता। बारह वर्ष की अवस्था में ही ये वर्षा ऋतु में प्लावित ब्रह्मपुत्र नदी को तैरकर पार कर जाते। मातामही के आग्रह से इन्होंने उस काल के प्रसिद्ध विद्वान् महेन्द्र कन्दली से अध्ययन प्रारम्भ किया। पूर्व जन्म के मस्कार एवं नैसर्गिक प्रतिभा के बल से अचिरात् इन्होंने वेदशास्त्र, व्याकरण एवं माहित्य का विधिवत् अध्ययन कर लिया। अध्ययन के उपरांत ससार के प्रति इनकी विरक्ति देखकर इनके पितृत्व ने तालुके का शासन-भार इनके ऊपर रख दिया। उन्नीस वर्ष की अवस्था में अपनी तेजस्विता के बल पर इन्होंने धर्म का प्रचार प्रारम्भ कर दिया। श्रीमद्भागवत पुराण और भगवद्-गीता के आधार पर इन्होंने धर्म के एक नये रूप को एक नई शैली में जनता के सामने रखा। यह शैली मस्कृत के आचार्यों की तर्क-वितर्क शैली से पृथक् थी। इसमें मस्कृत नाट्य-विधान के नियंत्रण को न तो पूर्णतया स्वीकार किया गया और न सर्वथा इसको त्याज्य माना गया। शंकराचार्य एवं रामानुज द्वारा

प्रतिपादित अद्वैत और विशिष्टाद्वैत नामक सिद्धांतों को प्रेम-रस से सिक्त कर सस्कृत-मिश्रित देगी भाषा के माध्यम में धर्म का एक नया रूप प्रस्तुत किया गया। इस प्रकार भाषा और शैली, दर्शन और साहित्य, ज्ञान और भक्ति सबके सामंजस्य से शंकर ने जीवन-दर्शन का एक नया स्वरूप खड़ा किया जिसका प्रभाव शताब्दियों तक परिलक्षित होता रहा।

शंकरदेव ने श्रव्य और दृश्य दोनों प्रकार के काव्यों द्वारा अपने नवीन जीवन-दर्शन का प्रचार किया। उन्होंने श्रव्य काव्य के रूप में 'हरिश्चन्द्र उपाख्यान', 'भक्ति प्रदीप', 'कीर्तन घोषा', 'वरगीत', 'रुक्मिणी हरण' १२ स्कंधों में 'महाभागवत', 'गुणमाला', 'रामायण', 'भक्ति रत्नाकर' आदि ग्रंथों की रचना की। इसके अतिरिक्त उन्होंने 'पत्नि प्रसाद', 'रुक्मिणी हरण', 'कालि-दमन', 'केलिंगोपाल', 'पारिजात हरण' एवं 'रामविजयनाट' नामक अक्रियानाट भी विरचित किये। हम इस स्थान पर उनके अक्रियानाट का ही विवेचन करेंगे।

दर्शनशास्त्र, सस्कृत व्याकरण एवं साहित्य के पाण्डित्य तथा तत्कालीन जन-रुचि ने इन्हें भाषा नाटकों में भी सस्कृत-नाट्य-शैली को यत्रतत्र म्यान देने को बाध्य किया। यद्यपि इन्होंने नान्दी, प्रस्तावना एवं भरत वाक्य आदि पारिभाषिक पदावली का प्रयोग नहीं किया है तथापि इनमें शास्त्रीय नियमों के परिपालन का प्रयास अवश्य पाया जाता है। नान्दी में आठ या बारह चरण होते हैं और किसी देवता की आराधना की जाती है। शंकरदेव के प्रायः सभी नाटकों में यह पद्धति अपनाई गई है। प्रत्येक नाटक के नान्दी में तदनुकूल देव-वदना की गई है। 'पत्नी प्रसाद', 'रुक्मिणी हरण', 'पारिजात हरण', 'केलि-गोपाल' में श्रीकृष्ण की वदना आठ पदों में की गई है और 'रामविजय' नाट में भगवान् श्री रामचन्द्रजी की आराधना उतने ही पदों में सम्पन्न होती है।

शंकरदेव मूलतः कृष्ण-भक्त थे। उनका मन कृष्ण के गुणगान में प्रधान रूप से रमता था। किन्तु 'रामविजय' नाट में उन्होंने राम का स्मरण अत्यन्त भक्ति भाव के साथ किया है। जैसा निम्नलिखित उद्धरणों से प्रतीत होता है—

यन्नामालिल लोकशोकशमन यन्नाम प्रेमास्पद
पापापार पयोधितारणविधौ यन्नाम पीन प्लव
यन्नामश्रवणात् पुनाति श्वपच प्राप्नोति मोक्ष क्षणे
त श्री रामयश महेश वरद वन्दे सदा सादरम् ॥

इसी प्रकार राम की लीलाओं का वर्णन करते हुए वे आगे कहते हैं—

येनाभाजि घनु शिवस्य सहसा सीता समाश्वासिता
 येनाकारि पराभवो भृगुपतेर्वासस्य रामस्य च ।
 वंदेह्या विधिवद्विवाहमकरोत् निर्जित्य य पार्थिवान्
 युष्माक वितनोतु श च भगवान् श्री रामचन्द्रश्चिरम् ॥

हम पूर्व कह आये हैं कि शकरदेव ने सस्कृत और तत्कालीन दोनो पद्धतियो का सामञ्जस्य करने का प्रयास किया है। जहाँ उन्होने नान्दी मे आठ अथवा बारह पदो मे सस्कृत श्लोको की रचना की है वही विभिन्न रागो मे गाने योग्य देशी भाषा के गीतो की भी रचना (नान्दी रूप मे) की है।

'रुक्मिणी हरण', 'पारिजात हरण', 'पत्नी प्रसाद', आदि सभी नाटको मे आठ सस्कृत पदो के उपरान्त भाषा गीतो के माध्यम से उन्ही देवताओ की आराधना की गई है। उदाहरण के लिए देखिए—

जय जग जीवन मुरार

पावे परनाम हमार (ध्रुव)

पद—पच मुहे याहे तुति बुलि

शिरं हर घर पदघूलि ॥

याहे सुरासुर कर सेवा

सोहि मोहि गति देव देवा ॥

रिपु नृप सब योहि जिनि ।

हरल हरषे रुक्मिनि ॥

करल हरि विविध विलासा ।

कहतु शकर हरि दासा ॥

—रुक्मिणीहरण

इस प्रकार यदि ध्रुव को पृथक् कर दें तो आठ पदो मे नान्दी का रूप दिखाई पडता है। इसी प्रकार रामविजय नाट मे भी सस्कृत के उपरान्त भाषा गीतो के माध्यम मे नान्दी का स्वरूप देखिए—

[गीत-राग मोहाई, एकताल]

जय जगजीवन राम ।

कयलो पडि परणाम ।

याहे नाम गुण मुहै गाइ ।

पापी परम पद पाई ॥

नेदि

याहे स्मरणे करु पारा ॥
 अजगव भजन कारी ।
 पावल जनक कुमारी ॥
 नृप सब छेदल वाणे ।
 कृष्ण किंकर एहु भाणे ॥

शकरदेव ने नान्दी के उपरान्त सूत्रधार का प्रवेश कराया है । भास की 'नान्द्यन्ते सूत्रधार प्रविशति' नामक पद्धति को हम उनके अधिकांश नाटकों में पाते हैं । 'रुक्मिणीहरण' में भाषा-गीत के उपरान्त शकरदेव लिखते हैं "नान्द्यन्ते सूत्रधार अलमिति विस्तरेण । प्रथम माधवो माधवेत्युच्चार्य नत्वा नारायण सभासदान् सम्बोध्याह—

भो भो सभासदा साधु शृणुध्व श्रद्धयाधुना ।

रुक्मिणी हरण नाम नाटके मुक्ति साधकम् ॥"

इसी प्रकार रामविजय नाट में इस प्रकार उद्धरण मिलता है—

नान्द्यन्ते सूत्रधार । अलमतिविस्तरेण । प्रथम माधवो माधव इत्युवत्त्वा

श्रीरामचन्द्र प्रणम्य सभासदान् सम्बोध्य आह—

भो भो सामाजिका । यूय शृणुतावहित बुधा ।

श्री रामविजय नाम नाटक मोक्षसाधकम् ॥"

'पारिजात हरण' में नान्दी के अन्त में सूत्रधार नामाजिक को सम्बोधित करते हुए कहता है—

भो भो सामाजिका, ईश कृष्णस्य जगत पते, श्री पारिजात हरण यात्रा सम्प्रति पश्यत ।

उपर्युक्त उद्धरणों से यह प्रमाणित होता है कि महापुरुष शकरदेव के अन्त करण में संस्कृत शैली का मोह अवश्य था । उन्होंने नान्दी पाठ के अन्त में सूत्रधार को प्रविष्ट किया है और तदुपरान्त भास के सदृश उससे भी मंगल श्लोक के रूप में देवचन्दना की व्यवस्था की है ।

जननाट्य शैली

संस्कृत नाट्यशैली का परित्याग एवं जननाट्य शैली का ग्रहण यही से प्रारम्भ होता है । संस्कृत नाटकों में प्रस्तावना के उपरान्त सूत्रधार रगमच पर नहीं आता किन्तु जननाट्य शैली में वह आद्योपान्त विद्यमान रहकर पूर्णपरि प्रमग को मयुक्त करता चलता है । शकरदेव के नाटकों में जब कोई नया पात्र रगमच पर प्रवेश करता है तो सूत्रधार उसका परिचय देता है । उसके प्रवेश का

येनाभाजि धनु शिवस्य सहसा सीता समाश्वसिता
 येनाकारि पराभवो भृगुपतेर्वासस्य रामस्य च ।
 वैदेह्या विधिवद्विवाहमकरोत् निर्जित्य य पार्थिवान्
 युष्माक वितनोतु श च भगवान् श्री रामचन्द्रश्चिरम् ॥

हम पूर्व कह आये हैं कि शकरदेव ने सस्कृत और तत्कालीन दोनों पद्धतियों का सामञ्जस्य करने का प्रयास किया है। जहाँ उन्होने नान्दी में आठ अथवा बारह पदों में सस्कृत श्लोको की रचना की है वही विभिन्न रागों में गाने योग्य देशी भाषा के गीतों की भी रचना (नान्दी रूप में) की है।

‘रुक्मिणी हरण’, ‘पारिजात हरण’, ‘पत्नी प्रसाद’, आदि सभी नाटकों में आठ सस्कृत पदों के उपरान्त भाषा गीतों के माध्यम से उन्हीं देवताओं की आराधना की गई है। उदाहरण के लिए देखिए—

जय जग जीवन मुरार
 पावे परनाम हमार (ध्रुव)
 पद—पच मुहे याहे तुति बुलि
 शिरं हर घर पदबूलि ॥
 याहे सुरासुर करु सेवा
 सोहि मोहि गति देव देवा ॥
 रिपु नृप सब योहि जिनि ।
 हरल हरवे रुक्मिनि ॥
 करल हरि विविध विलासा ।
 कहतु शकर हरि दासा ॥

—रुक्मिणीहरण

इस प्रकार यदि ध्रुव को पृथक् कर दें तो आठ पदों में नान्दी का रूप दिखाई पड़ता है। इसी प्रकार रामविजय नाट में भी सस्कृत के उपरान्त भाषा गीतों के माध्यम में नान्दी का स्वरूप देखिए—

[गीत-राग मोहाई, एकताल]

जय जगजीवन राम ।
 कयलो पडि परणाम ।
 याहे नाम गुण मुहे गाइ ।
 पापो परम पद पाई ॥
 ओहि भवताप अपारा ।

याहे स्मरणे करु पारा ॥
 अजगव भजन कारी ।
 पावल जनक कुमारी ॥
 नृप सब छेदल वारो ।
 कृष्ण किकर एहु भारो ॥

शकरदेव ने नान्दी के उपरान्त सूत्रधार का प्रवेश कराया है । भाम की 'नान्द्यन्ते सूत्रधार प्रविद्यति' नामक पद्धति को हम उनके अधिकांश नाटकों में पाते हैं । 'स्वमगीहरण' में भाषा-गीत के उपरान्त शकरदेव निम्नते हैं 'नान्द्यन्ते सूत्रधार अलमिति विस्तरेण । प्रथम माधवो माधवेत्युच्चार्य नत्वा नारायण सभासदान् सम्बोध्याह—

भो भो सभासदा साधु शृणुष्व श्रद्धयाधुना ।
 रुक्मिणी हरण नाम नाटके मुक्ति साधकम् ॥”

इसी प्रकार रामविजय नाट में इस प्रकार उद्धरण मिलता है—

नान्द्यन्ते सूत्रधार । अलमतिविस्तरेण । प्रथम माधवो माधव इत्युक्त्वा श्रीरामचन्द्र प्रणम्य सभासदान् सम्बोध्य आह—

भो भो सामाजिका । यूय शृणुतावहितं वुधा ।
 श्री रामविजयं नाम नाटकं मोक्षसाधकम् ॥”

'पारिजात हरण' में नान्दी के अन्त में सूत्रधार नामाजिक को सम्बोधित करते हुए कहता है—

भो भो सामाजिका, ईश कृष्णस्य जगत पते, श्री पारिजात हरण यात्रा सम्प्रति पश्यत ।

उपर्युक्त उद्धरणों में यह प्रमाणित होता है कि महापुरुष शकरदेव के अन्त करण में नस्कृत शैली का मोह अवश्य था । उन्होंने नान्दी पाठ के अन्त में सूत्रधार को प्रविष्ट किया है और तदुपरान्त भाम के सहज उससे भी मगल श्लोक के रूप में देववन्दना की व्यवस्था की है ।

जननाट्य शैली

मस्कृत नाट्यशैली का परित्याग एव जननाट्य शैली का ग्रहण यही में प्रारम्भ होता है । मस्कृत नाटको में प्रस्तावना के उपरान्त सूत्रधार रगमच पर नहीं आता किन्तु जननाट्य शैली में वह आद्योपान्त विद्यमान रहकर पूर्णापर प्रमग को सयुक्त करता चलता है । शकरदेव के नाटकों में जब कोई नया पात्र रगमच पर प्रवेश करता है तो सूत्रधार उसका परिचय देता है । उसके प्रवेश का

उद्देश्य और पात्र का रूप-वर्णन भी वही गीत के माध्यम में स्पष्ट करता है ।
प्रमाण के लिए देखिए—

सूत्रधार—सखि सब सहित से रुक्मिणी जँचे प्रवेश कायल ता देखह
शुनह, निरन्तरे हरि बोल हरि बोल—

गीत—[राग सुहाई, मान एकतालि]

ध्रु—आवत रुक्मिणी कयी पयसार ।

सखि सब सगे रगे करत विहार ॥

पद—इपत हसित मुख चान्द उजोर ।

दशन मौत्तिम यँचे नयन चकोर ॥

मारिणक मुकुट कुण्डल गड डोल ।

कनक पुतली तनु नील निचोल ॥

कर ककरण कैयूर भरणकार

मारिणक काँचि रचित हेमहार ॥

चलाइते चरण मजीरी करु रोल ।

रूपे भुवन भूले शंकर बोल ॥

(सखी लीलावती सखी मदनमजरी सहित रुक्मिणी प्रवेश)

यह उद्धरण इस तथ्य का प्रमाण है कि शंकरदेव ने सूत्रधार को अपने नाटको में वही स्थान दिया है जो जन-नाटको में भागवत, व्यास, व्यवस्थापक अथवा समाजी को दिया जाता है । उन्होंने पात्रों के प्रवेश एवं निर्गमन का नकेत तो मस्कृत शैली के अनुसार किया है किन्तु पात्रों के परिचय और रूप-लावण्य के वर्णन में जन-नाट्य शैली का अनुसरण किया है ।

सूत्रधार प्रवेश एवं परिचय में हिन्दी गद्य-पद्य के नाथ-साथ मस्कृत श्लोकों का प्रयोग भी करता चलता है । 'रुक्मिणी हरण नाट' में सूत्रधार अपने नाचों से वार्तालाप करते हुए कह रहा है—

“नगी —सखि देव दु दुभि वाजत ।

सूत्र—ओहे देव दु दुभि वाजत, आ से परमेश्वर श्रीकृष्ण मिलल ।

श्लोक—प्रवेशमरुतोन् कृष्ण स्वकान्त्या कामकोटिजित् ।

जगता जनको धाता सोद्वव साधु वान्धव ॥”

उसी श्लोक का अर्थ स्पष्ट करने हुए सूत्रधार नभामदो को सम्बोधित करता है—

आहे सभासद । याकर कथा कहइष्टि सोहि श्री कृष्ण उद्वव सहित
प्रावन, ऐ आवत (इति सर्वे निष्कान्ता ।)”

हम कह गए हैं कि शकरदेव का सूत्रधार जन-नाटक शैली का अनुसरण करता हुआ नटो और सामाजिक के बीच सम्बन्ध जोड़ता चलता है। उस प्रक्रिया में आवश्यकतानुसार वह मस्कृत नाटक शैली एवं जन-नाटक शैली दोनों का प्रयोग करता चलता है। एक पात्र के प्रवेश का प्रभाव दूसरे पात्र पर क्या पड़ता है इसका वर्णन पात्रों के हावभाव और मुखमुद्रा के अतिरिक्त सूत्रधार अपने शब्दों के द्वारा सामाजिक को बताता चलता है। नाटक में यह एक बड़ा दोष माना जा सकता है। इस क्रिया में सूत्रधार अपने अधिकार से बाहर चला जाता है। आश्चर्य तो यह है कि इस प्रभाव का वर्णन शकरदेव कहीं-कहीं मस्कृत श्लोको के माध्यम से भी करते दिखाई पड़ते हैं। जैसे 'रुक्मिणी हरण नाटक' में कृष्ण का दर्शन होने पर रुक्मिणी की मनोगति का वर्णन करते हुए सूत्रधार कहता है—

कृष्णस्य रूपलावण्य श्रवणेन विमोहिता ।

दधौ तच्चरणाभ्भोज भजनीय सता सती ॥

इसी का अर्थ स्पष्ट करने के लिए सूत्रधार भाषा में कहता है—

हे राजकुमारी रुक्मिणी कृष्णक रूप लावण्य सुनिए मोहित हुआ देख भ्रंवे कृष्णक चरण चितिए रहल आहे लोक ताहे देखह-सुनह निरन्तरे हरिवोल हरिवोल ।

पट-परिवर्तन

अकिया नाट में दृश्य-परिवर्तन की पद्धति नहीं। नाटक जिस दृश्य से प्रारम्भ होता है उन्हीं से उसका पर्यवमान भी होता है। पट-परिवर्तन की आवश्यकता नहीं।

सूत्रधार रगमच पर बैठकर आवश्यकतानुसार पात्रों को दूर देश भेजता है और उन्हें स्वेच्छा से बुला भी लेता है। जब कोई पात्र दूर देश की यात्रा करता है तो सूत्रधार उसकी अनुपस्थिति में उसका विवरण देता चलता है। 'रुक्मिणी हरण नाट' में रुक्म राजा की राजधानी में नाटक प्रारम्भ होता है। जिस समय रुक्मिणी अपनी सखियों से वार्तालाप करती है उसी समय द्वारका देश में वेदनिधि नामक भिक्षु आता है और कृष्ण के रूप-गुण का वर्णन करता है। रुक्मिणी कृष्ण के गुण-श्रवण से मुग्ध होकर एक पत्र ब्राह्मण के द्वारा कृष्ण के पास भेजती है। ब्राह्मण रुक्मिणी को आश्वासन देकर कृष्ण के पास जाता है। सूत्रधार उसकी यात्रा का विवरण इस प्रकार देता है—

कुमारीक आश्वास बुलिए वचन
द्विज द्वारिका क लागि कयल गमन ॥ध्रुवा॥

पद—छाड़ल नगर गिरि अरण्य आशेष
भेल द्वारवती पुरी विप्र परवेश
मनोहर नगर सागर मह थिक ।
कर परकाश सुर पुरीक अघिक ।
जगत विभूति तथि भेलि एकु थान ।
हरि पुरी देखल कनक निरभान ।
द्वारी द्वारपालक रोलय पाइ लाग ।
कुण्डनक द्विज हामु कह कृष्ण आग ।
कृष्णत हामार थिक गोप्य प्रयोजन ।
राम राम बोलहु हरि से सर्वजन ॥

सूत्रधार रूक्म की उसी राजधानी को द्वारिका नगरी में परिवर्तित कर देता है । सामाजिक को अपने काव्य-चातुर्य से यह प्रतीत करा देता है कि द्वारिका नगरी उनके सामने विद्यमान है । द्वारपाल और कृष्ण वही उपस्थित हो जाते हैं । द्वारपाल द्वारा सूचना पाकर कृष्ण कुण्डन ब्राह्मण का पाद-प्रक्षालन करते हैं और उसमें कुशल समाचार पूछते हैं—

कुशलस्तव विप्रेन्द्र किमर्थमिह चागत ।

पवित्रीकृत्य चास्माक त्वत्पादरजसागृहम् ॥

इस प्रकार दोनों का वार्तालाप राजा भीष्मक की नगरी वाले दृश्य में ही चलता रहता है । नाट्यकार का कौशल है कि रुक्मिणी के पत्र को कृष्ण स्वतः नहीं पढ़ते वे ब्राह्मण वेदनिधि से पढ़ाकर पत्र सुनते हैं । इस प्रकार सामाजिक को पत्र का रहस्य ज्ञात हो जाता है । कृष्ण की दशा का वर्णन सूत्रधार अपने ही शब्दों में करता चलता है । यही नाट्यकार की पद्धति है कि वह सामाजिक को पात्रों की मनोदशा में अवगत कराता चलता है । आज का नाट्यकार रगमच निर्देश को कोष्ठ-वद्ध करता है किन्तु शंकरदेव उसको सूत्रधार के मुख से सामाजिक को बताते चलते हैं ।

श्रीकृष्ण ब्राह्मण को रथासीन कर स्वतः उस पर विराजमान होते हैं और रुक्मिणी के पास वायु-वेग से प्रस्थान करते हैं । रगमच से दोनों जब वहिर्गत होते हैं तो नाट्यकार पुनः रुक्मिणी को उमकी सखियों के साथ उपस्थित करता है । नाट्यकला की दृष्टि से यहाँ एक दोष परिलक्षित होता है । नाट्यकार ने रुक्मिणी का रगमच में निष्क्रमण कहीं नहीं बताया । आव-

श्यक पात्रो के आह्वान के ध्यान मे सम्भवत वह अनावश्यक पात्रो के निष्क्रमण की व्यवस्था विस्मृत कर देता है। यदि रुक्मिणी की विद्यमानता मे रगमच पर कृष्ण और वेदनिधि मे वार्तालाप होता है तो आगे की कथा निरर्थक हो जाती है। अत रुक्मिणी का निष्क्रमण किसी-न-किसी रूप मे आवश्यक है। यदि रुक्मिणी का निष्क्रमण दिखाकर पुन उसका प्रवेश कृष्ण-प्रस्थान के उपरान्त दिखाया गया होता तो रगमच-निर्देश की दृष्टि से यह नाटक इस त्रुटि मे बच जाता।

पट-परिवर्तन के बिना ही दो राजधानियो का दृश्य शकरदेव किस प्रकार प्रदर्शित करने रहे, यह एक समस्या है। शकरदेव एक कुशल कलाकार थे। उनके शिष्य-वर्ग मे कई चतुर चित्रकार भी थे। सम्भवत पटक्षेप के स्थान पर पृष्ठभूमि का पट-परिवर्तित होता रहा होगा। भीष्मक की राजधानी और द्वारकापुरी के दो चित्रपटो द्वारा स्थान का बोध कराया गया होगा।

तीसरा दृश्य रणक्षेत्र का है। कृष्ण का प्रतिद्वन्द्वी शिशुपाल रुक्मिणी के अपहरण को लालायित था। उसकी आसुरी सेना ने रुक्मिणी को घेर लिया। रुक्मिणी का ज्येष्ठ भ्राता रुक्मक भी शिशुपाल का सहायक था। एक पक्ष मे कृष्ण हैं और दूसरे मे शिशुपाल और रुक्म। दोनो पक्ष के घोर युद्ध का वर्णन सूत्रधार इस प्रकार करता है—

काटेल बाण कृष्णे शर मारि ।
 गरजे रुक्मी पुत्रु शर प्रहारि ॥
 × × ×
 बहुतर बाणे ताहे हृदि भेदि ।
 हातक धनु पेलावल छेदि ॥
 हाते मुठि धरि रुक्मी कुमार ।
 कृष्णक हृदये कयल प्रहार ।
 ताहे प्रहारि हासि यदुनाथ ।
 धरल केश केशव वाम हात ॥
 × × ×
 पाइ त्रोट वरि मूरुछित वीर ।
 कृष्ण धरल खाराडा छेदिते शिर ॥

इस उद्धरण से यह स्पष्ट होता है कि दृश्य-परिवर्तन की अभाव-पूर्ति सूत्रधार के गीत से की जाती थी। सूत्रधार नए दृश्य का विधान अपने नूतन गीतो के बल पर निर्मित करता है। एक ही दृश्य मे भीष्मक की राजधानी द्वारका, युद्ध-क्षेत्र

कृष्ण विवाह मंडप आदि विविध दृश्यों का प्रदर्शन होता था ।

इसी प्रकार रामविजय नाट में रामजन्म, कौशिक यज्ञरक्षा, मारीच सुबाहु-वध, मिथिला में धनुषयज्ञ, सीता-विवाह, राम का सीता सहित अयोध्या प्रत्यागमन, मार्ग में परशुराम लक्ष्मण विवाद, अयोध्या में सीताराम का अभिनन्दन इतने दृश्यों को एकत्र एक दृश्य में प्रदर्शित किया गया है । इसे लोक-नाट्य शैली के अतिरिक्त और क्या कहा जाय । यद्यपि शकरदेव ने इन नाटकों के अभिनय के लिए नामधर (नाट्यशाला) की स्थापना की थी तथापि पट-परिवर्तन को अनावश्यक समझ कृष्ण और राम की अनेक लीलाओं को एक ही दृश्य में दिखाने का प्रयास किया है । शकरदेव जैसा धुरधर विद्वान् सस्कृत की नाट्य शैली की सीमा का उल्लंघन कर जन-नाट्य-शैली को किसी-न-किसी कारणवश व्यवहार्य बना रहा था । वह कारण क्या रहा होगा ? ऐसा प्रतीत होता है कि 'ओम्हापाली' नामक जनप्रिय नाट्य-शैली को सशक्त बनाने के लिए उन्होंने सस्कृत की रूढ़ियों का परित्याग किया होगा । दूसरा कारण यह भी हो सकता है कि पुण्यपर्वों पर विशाल जन-समूह को एकत्रित देख उन्होंने नाट्यगृहों के अतिरिक्त खुले विस्तृत मैदानों में अभिनय के लिए ये नाटक विरचित किये होंगे । इसी जन-नाट्य-शैली में पट-परिवर्तन के बिना ही नाट्य-गृहों में इन नाटकों का अभिनय विशेष अवसरों पर किया गया होगा ।

उनके किसी भी नाटक में पट-परिवर्तन का विधान नहीं । एक घटना ही अथवा अनेक । सबके लिए एक ही पद्धति है । पात्रों का प्रवेश और निष्क्रमण नियमित रूप से दिखाया गया है । यद्यपि कहीं-कहीं भूल अवश्य ही गई है पर वह अपवादस्वरूप है । केवल सूत्रधार स्वेच्छा से प्रवेश एवं निष्क्रमण के नियमों का उल्लंघन कर सकता है । 'उसके लिए कोई नियम नहीं है । वह जब जिसका जहाँ चाहे रगमच पर आह्वान कर सकता है ।

गद्य-प्रयोग

शकरदेव के सभी नाटकों में गद्य का प्रयोग मिलता है । प्रारम्भिक नाटकों में पद्य का बाहुल्य है और गद्य का प्रयोग सूत्रधार ही कथा-प्रसंगों को नयुक्त करने के उद्देश्य में करता चलता है । अन्य पात्र प्रायः कविता में कथोप-कथन करते दिखाई पड़ते हैं । उनके सभी नाटकों का तुलनात्मक अध्ययन करने में यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि उन्होंने अपने अन्तिम नाटकों में कथोपकथन के लिए गद्य को प्रमुख स्थान दिया है । इनमें पद्य का प्रयोग केवल गीतों के रूप में यत्र-तत्र दिखाई पड़ता है । प्रमाण के लिए 'पारिजात हरण'

नाटक मे सत्यभामा और श्रीकृष्ण का सवाद देखिए—

सत्यभामा—हे स्वामी हामाक पारिजात तरु तुहु दिते सत्य कय बोल ।

श्रीकृष्ण—हे प्रिये, पापी नरकासुर देवता सबक जनिये सर्वस्व आनल । आगु ताकेक मारि देवकार्य साध । पाछु पारिजात आनो ।

सत्यभामा—आ स्वामी । उचित कहत । आगु देवकार्य साधि सेहि यात्रा ये पारिजात आनह । हामु तोहारि सगे चलवो ।

श्रीकृष्ण—हे प्रिये ! तुहु स्त्री जाति । युद्ध समये तोहारि उचित गमन नाहि

सत्यभामा—हे स्वामी ! हामार बहुत सतिनी । इवार पारिजात आनि कौन स्त्रीक देव, ताहे बुझये नाहि । हामु कदाचितो तोहारि सग नाहि छोडव ।

श्रीकृष्ण—हे प्रिये ! तोहु यदि हामा के सग चलब तब सत्वरे साजह !

इस उद्धरण मे यह स्पष्ट होता है कि गद्य का प्रयोग प्राय कथा की गति को आगे बढ़ाने के उद्देश्य मे किया जाता है । भावो और भावनाओ को जागृत करने के लिए गीतो का प्रयोग होता है किन्तु घटनाओ और क्रिया-कलापो का ज्ञान गद्य द्वारा कराया जाता है । यद्यपि इस गद्य मे वह तीव्रता एव प्रवाह नहीं है जो उच्चकोटि के नाटको मे अपेक्षित है तथापि १५वीं शताब्दी के भाषा-गद्य मे विचार-प्रदर्शन की इतनी क्षमता थी, यही क्या सन्तोषप्रद नहीं है ।

गद्य का अपेक्षाकृत निखरा रूप शंकरदेव के अन्तिम नाटक 'रामविजय' मे दिखाई पडता है । इस नाटक मे पद्य भाग की अपेक्षा गद्य भाग कही अधिक मात्रा मे दिखाई पडता है । कही-कही तो सम्पूर्ण वार्तालाप गद्य के माध्यम से ही दिखाई पडता है । उदाहरण के लिए जनक और विश्वामित्र का वार्तालाप देखिए—

विश्वामित्र—हे महाराज जनक, पुत्र पौत्र सहित तोहो चिरकाल सुखी होब ! तोहार सत्कारे परम सन्तोष भेलो ।

सूत्र—जनक राजा रामलक्ष्मण रूप निरेखि परम आश्चर्य हुआ मुनिते पृथत ।

जनक—हे ऋषिराज, उहि बालक दुयो अद्भुत मूरति देखि परम आनन्द भेलो । काहेर कुमार, कि देव, किंवा मानुष, हामु बुझये नाहि पारि । उहि सुकुमार बुहोक देखि हृदय सन्तोष भेलो ।

विश्वामित्र—हे महाराजा, तोहारि परिचय नाहि । ये दशरथ राजा तोहार परम मित्र ताहेर कुमार यही हमार परमशिष्य । आरा सवर नाम रामलक्ष्मण तोहारि दुहिता सीतार स्वयंवर देखिते इहा आवत थिक

इह जानि सत्वरे समाज मिलाइ, महेशक धनु आनह ।

सूत्र—जनक राजा महाहर्षे रामलक्ष्मणक आलिगि बोलल ।

जनक—आ धन्य-धन्य दशरथ राजा । ऐथन परम सुकुमार कुमार जाहेर गृहे ताहेर भाग्यक महिमा कि कहब ।

सूत्र—ओहि बुलि राजा परम उत्सवे शख शबदे सम्वाद नाद बहुत बजावल । मणिमन्त्र मन्त्रीक आदेश कयल ।

जनक—ऐये मणिमन्त्र, ये नृपति सब वासा करि रहिछे ताहाक आनि सत्वरे समाज मिलाव ।

सूत्र—इति श्रुत्वा मणिमन्त्र निष्क्रान्त ।

सीता—हा हा सखी, आहे कनकावती, कि निमित्ते सभात हरिष वाजन सुनिए, कौन राजा आवल सत्वरे जान गया । हामाक वाम अग फान्दे । कौन कुशल कहे इहा जानये नाहि ॥

इस उद्धरण मे महर्षि और राजर्षि के वार्तालाप का आभास मिलता है । राजर्षि जनक रामलक्ष्मण के रूप पर मुग्ध होकर उनका गुणगान करते हैं और महर्षि विश्वामित्र जनक की मंत्री का आभास देते हुए अपने शिष्यों के आगमन का प्रयोजन बताते हैं । राजर्षि जनक से धनुष-यज्ञ की तैयारी का सकेत करते हैं । इस वार्तालाप से घटनाक्रम आगे बढ़ता है । जनक और दशरथ की मंत्री का आभास मिलता है । विश्वामित्र के शिष्यों के आगमन का प्रयोजन प्रतीत होता है । यह वार्तालाप तत्कालीन नाटकीय शैली का अच्छा नमूना है । यह जन-भाषा शिष्टजनों के योग्य और शील सौजन्य की परिचायक है । जनभाषा मे मस्कृत शब्दों का प्रयोग बड़ा ही हृदयग्राही बन गया है ।

इसी प्रकार 'पति प्रसाद नाटक' मे कृष्ण और गोप वृन्द का वार्तालाप कथा की गति को आगे बढ़ाने वाला और उनके सहज स्वभाव को प्रकट करने वाला प्रतीत होता है ।

बालकसब—हे राम, कृष्ण, तुहु हमार परम जीवन, आनु परभाते भोजन कय नाहि । हामि दधि अन्न सगे नाहि आनल । क्षुधाये परम पीडित हुयायि । इहा जानि क्षुधानिवारण उपाइ चिन्तह ।

धोकृष्ण—(बालक सबक वचन सुनिये श्री कृष्ण विहसि बोले) हे सखि सब, आ भाल कहल, हामु ये बोलो ता शुनह । ओहि आश्रमक मध्ये विप्र सब स्वर्ग कामे यज्ञ करिते छे । वेदत शास्त्रत पारगत परम सम्पन्न । तारा सबक आगे ददार हमार नाम धरिये अन्न प्रार्थना कय गया ।

बालकसब—हे गुरु सब, तोरा सब परम पीडित यज्ञदान ब्रते परम निर्मल

ह्यायिक । ओहि अशोक मूले गोपगण सहिते रामकृष्ण परम धुघातुर
हुया अन्न पार्थि पठावल अवे श्रद्धा आछय अन्न व्यजन प्रचुर देवह ।
अन्न दाने येन पुण्य आपुने जानह, अज्ञानक सिखावह । तोरा सब
आगे हामु कि कहव ?

चण्डभरी—आहे गोवाल सब, हम वेदत शास्त्रत परम पारगत यज्ञव्रत दाने ।
परम पवित्र, हामो सब भू देवता, हामाक सर्व लोके पूज्य । नन्द सुत
कृष्ण हामुक आग कौन हमर ।

बालकसब—(कृष्ण से) हे कृष्ण, तोहाक कदर्थना कयल ।

इस गद्य भाग से चण्डभारती का चरित्र, कृष्ण का महत्त्व, गोपालो
की सहज प्रवृत्ति और कृष्ण मे उनकी श्रद्धा का परिचय मिलता है । इस प्रकार
शकरदेव ने जिस गद्य का प्रयोग किया है उसमे चरित्र-चित्रण, कथा विस्तार
आदि की क्षमता पाई जाती है । ध्यान देने योग्य बात यह है कि उस काल के
जनसामान्य की भाषा कितनी मधुर एव भावपूर्ण थी । सूक्ष्म-से-सूक्ष्म मनो-
भावो को प्रकट करने की क्षमता इस भाषा मे विद्यमान थी । रामायण एव
श्रीमद्भागवत की कथाओ को पद्य-गद्य के माध्यम से अभिनेय बनाकर नाटको के
द्वारा आपद्काल मे जन-सामान्य की रुचि का परिमार्जन करना समाज-कल्याण
की दृष्टि से कितने महत्त्व की बात थी । इन्ही नाटको ने हमारी सांस्कृतिक
चेतना का उन्नयन किया ।

भाषा

शकरदेव की भाषा १२वीं शताब्दी मे प्राप्त बनारस के आसपास की
भाषा मे बहुत-कुछ साम्य रखती है । अभी शोध द्वारा १२वीं शताब्दी की बोल-
चाल की भाषा का परिचय प्राप्त हुआ है । उस भाषा मे भोजपुरी एव मैथिली
का पुट पाया जाता है । आज भी बनारस जिले के पूर्वी भाग की भाषा प्राय
वही है जो शकरदेव के नाटको के गद्य भाग मे पायी जाती है । इस विषय मे
विस्तारपूर्वक विचार पृथक् पुस्तक मे^१ किया जायगा ।

टिप्पणी—‘उक्त व्यक्ति प्रकरण’ मे ११वीं शताब्दी मे प्रचलित काशी
के आसपास की भाषा का नमूना मिलता है । उस भाषा से महापुरुष शकरदेव
की भाषा मे कई अशो मे साम्य पाया जाता है । शकरदेव ने सारे उत्तर-भारत
का भ्रमण किया था । उन्होने बदरीनाथ मे ‘वरगीत’ लिखे जो सभी यात्रियो

१ भाषा नाटक चार भाग में प्रकाशित हो रहे हैं । प्रथम भाग में शकरदेव की भाषा का
विवेचन भाषा विज्ञान का दृष्टि से किया गया है ।

को बोधगम्य होने की दृष्टि से विरचित किए गए होंगे। अतः उनकी भाषा मिश्रित ही रही होगी।

उपसंहार

शकरदेव के नाटको की अपनी एक स्वतन्त्र सत्ता है, वे सस्कृत, प्राकृत या अन्य किसी नाट्य परम्परा का अनुसरण नहीं करते। उनमें एक एव दृश्य-विभाजन का नितान्त अभाव है। अधिकतर पात्र नाटक के उपोद्घात से लेकर परिसमाप्ति तक निरन्तर कार्य-व्यापार में रत परिलक्षित होते हैं। यहाँ, पृष्ठ-भूमि के रूप में किसी साज-सज्जा का विधान नहीं होता, समय और दूरी की सूचना गान एव नृत्य के माध्यम से दे दी जाती है। प्रारम्भिक गान के अनन्तर शीघ्र ही रगमच पर सूत्रधार का प्रवेश होता है, वह नाटक की घोषणा करता है और आद्योपान्त समस्त प्रदर्शन का संचालन नृत्य, गीत और व्याख्यात्मक समीक्षा द्वारा करता है। नाटक जन-बोली में रचे गए हैं, इस जन-बोली में ब्रज से आसाम तक की प्रचलित जनभाषा का समावेश पाया जाता है। इसकी विशेषता यह है कि इसमें लचीलापन, ध्वन्यात्मक माधुर्य, अपभ्रंश की ओजस्विता आदि गुण स्वाभाविक रीति से पाए जाते हैं और इन सबके सामूहिक परिणाम स्वरूप प्रगीत और पद्यात्मक नाटक का आभास होता है। नाटक में गद्यात्मक सवाद भी मुहावरो में होता है, सूत्रधार का विवरण इसी प्रकार की भाषा में मिलता है, कभी-कभी गीत की भाषा का भी प्रयोग गद्य में होता है। बीच-बीच में सस्कृत के श्लोको का समावेश रहता है। यदा-कदा करुणोत्पादक कथानक के माथ असामीया छन्द 'पयारस' का भी योग मिलता है। नाटको में हमें जन-भाषा का आदि रूप प्राप्त होता है, किन्तु, न तो यह पद्यात्मक माधुर्य समन्वित नितान्त गद्य ही होता है और न ही यह परिमार्जित गद्य ही होता है। नाटक का प्रारम्भ मस्कृत में नान्दी से होता है तथा प्रारम्भ में ही नाटक के पात्रों और विषय की सूचना दे दी जाती है। प्रारम्भ में ही नाटक के नायक की स्तुति की जाती है। सूत्रधार और उसके मगी का वार्तालाप भी अत्यन्त सक्षिप्त होता है। यह वार्तालाप सस्कृत के आमूल अथवा प्रस्तावना का अनुसरण करता है। प्रवेशगीत के साथ नायक का प्रवेश होता है। नायिका तथा अन्य पात्र भी समुचित नृत्य-मुद्रा में प्रवेश करते हैं।

भरत वाक्य

नाटक की परिसमाप्ति मंगलगीत अथवा मुक्ति मंगल महिमा (नायक

की स्तुति) के साथ होती है। उस मंगलगीत अथवा महिमा में सामाजिक के प्रति शुभकामना प्रकट की जाती है। केवल 'पत्नीप्रसाद' नाटक ऐसा है जिसमें भरत वाक्य नहीं मिलता। ऐसा अनुमान किया जाता है कि यह नाटक शकरदेव की प्रथम नाट्य कृति थी। इसके उपरान्त उन्होंने भरत वाक्य की योजना श्रावण्यक समझी और अपने सभी शेष नाटकों में मंगलगीत के द्वारा सामाजिक की कल्याण कामना प्रकट की।

अभिनय

सम्भवतः शकरदेव के नाटकों का अभिनय पुण्यपर्व के अवसर पर देवालय एवं नामधरो में होता रहा होगा। जन-नाट्यशैली में विरचित होने के कारण ये नाटक खुले मैदानों में वैष्णव भक्तों के द्वारा अभिनीत होते रहे होंगे। किन्तु इस सम्बन्ध में कोई विशेष प्रमाण नहीं मिलता। केवल एक प्रमाण ऐसा मिलता है कि उनके शिष्य माधवदेव की माता के प्रथम श्राद्ध के अवसर पर 'पत्नीप्रसाद' नाटक सर्वप्रथम अभिनीत हुआ था।

सगीत

शकरदेव दार्शनिक नाट्यकार के अतिरिक्त सगीत शास्त्र के ज्ञाता भी थे। उनके गीत शास्त्रीय सगीत से परिपूर्ण हैं। उनके गीत के दो विभाग हैं—ध्रुव और पद। ध्रुव को उत्तर भारत के स्थायी अथवा अस्थायी और दक्षिण भारत के पल्लवी के समकक्ष माना जा सकता है। पद भाग में कतिपय छन्द पाए जाते हैं और अन्तिम चरण में शकरदेव का नाम पाया जाता है। प्रत्येक गीत के माथ राग का नाम मिलता है। रागों में अहिर, आसावरी, भूपाली, धनश्री, गौरी, कल्याणी, केदारा, मौरधन श्री, नाटमल्लाद, श्री, सुहाइ, तुड वसन्त और वसन्त अत्यन्त प्रसिद्ध हैं।

शकरदेव की यह बड़ी विशेषता है कि उन्होंने सस्कृत के साथ जन-भाषा, सगीत मय पदों के साथ परिमार्जित गद्य, शास्त्रीय नाट्य विधान के साथ लोक-नाट्यशैली, विद्वन्मण्डली के साथ अशिक्षित जन-समुदाय का भी सदा ध्यान रखा। दोनों पद्धतियों के सामंजस्य से उन्होंने नाट्य साहित्य का एक नया रूप निर्मित किया।

पद्य-नाटक की विशेषता

संस्कृत आचार्यों ने कविता और नाटक दोनों को काव्य की परिधि में रखा है। दोनों के रचयिता कवि कहलाते हैं। संस्कृत काव्य-शास्त्र में नाट्यकार भी कवि ही माना जाता है। काव्य की इन दोनों विधाओं का लक्ष्य एक ही होता है—पाठक या सामाजिक को रसानुभूति कराना। हाँ, लक्ष्य-प्राप्ति के माध्यम में अन्तर अवश्य हो जाता है। श्रव्य-काव्य में कवि पाठक या श्रोता की कल्पना-शक्ति को उद्बुद्ध करके उसके अन्तश्चक्षु के सम्मुख कथा-पवाह या अलंकृत रचना के बल से रमणीय दृश्य उपस्थित करता है, किन्तु नाट्यकार क्रिया-व्यापार की बहुलता, कथोपकथन की विदग्धता एवं नृत्य-संगीत की मनो-हारिता से सामाजिक को सरलतापूर्वक आनन्द-विभोर बनाना चाहता है। आनन्द-प्राप्ति के लिए सत्त्वोद्रेक अनिवार्य है। सत्त्वोद्रेक तभी होता है जब मन के सकल्प-विकल्पो का सबथा तिराधान हो जाता है। इस स्थिति पर पहुँचाने के लिए श्रव्य-काव्य हमारे अन्तःकरण में जो दृश्य उपस्थित करना चाहता है, वह पाठक के अनुभव के 'कैनवास' पर उसकी कल्पना की तूलिका से निर्मित होता है। यही कारण है कि जिनका अनुभव छिन्न-भिन्न और जिनकी कल्पना-शक्ति असमर्थ होती है, उनको उत्तम-से-उत्तम काव्य का भी रसास्वादन नहीं हो पाता। अतः श्रव्य-काव्य का रस अनुभवरहित व्यक्ति के लिए अप्राप्य होता है। इसके विपरीत दृश्य-काव्य में नाटकीय क्रिया-व्यापार, नाटकीय कथोपकथन, नृत्य-संगीत एवं अभिनेता के कला-नैपुण्य के बल से रंगमंच पर और रचना-चारुता से गोष्ठियों में सामान्य जनता भी आनन्दोपलब्धि कर पाती है। श्रव्य-काव्य और दृश्य-काव्य में यही मुख्य अन्तर है।

अब विचारणीय विषय यह है कि काव्य पर आधारित नाटक और नाटक पर आधारित काव्य में क्या अन्तर है।

काव्य-नाटक और नाटक-काव्य में अन्तर

अंग्रेजी में एक विशेष प्रकार का काव्य-नाटक Closet Drama कह-

लाता है। ऐसे नाटको की अभिनेयता के सम्बन्ध में दो मत हैं। प्रो० एच० ए० वीयर्स का मत है कि ये नाटक पाठ्य हैं, अभिनेय नहीं। अभिनेय नाटको की अपेक्षा इनकी विशेषता यह है कि इनकी शैली अलंकृत, इनके भाव सवल, इनकी क्रियाशीलता मन्द और इनके भाषण प्रौढ़ होते हैं। इसका कारण यह है कि दोनों प्रकार के नाट्यकारों का लक्ष्य भिन्न होने से दोनों की पद्धति पृथक् होती है।

प्रो० वीयर्स का विरोध करते हुए हैज़लिट और लैम्ब का कथन है कि काव्य-रूपक को नाटक मानना नाटक के साथ अन्याय करना है। इन्हें नाटक नहीं, नाटकीय काव्य ही कहना चाहिए। प्रो० चैंडलर ने इस विषय पर गहन चिन्तन के उपरान्त अपना मत इस प्रकार दिया है—“The poetic drama, then, strictly defined, is neither the closet-drama nor the dramatic poem. It is a play poetic and dramatic as to form and content—an acting play in verse possessing the beauty and ideality which we associate with poetry at its best. The true poetic play is not one merely stuffed with verse, it is one in which the verse is an essential and inevitable overflowing of the playwright's thought. It must also be theatric, for dramatic talent by hard study, and generally by long practice”.

इससे यह निष्कर्ष निकला कि काव्य-रूपक का रगमचीय, नाट्यकला-युक्त और कवित्वमय होना आवश्यक है और इसे पाठ्य-नाटको (Closet drama) से भी भिन्न होना होगा। कहने का तात्पर्य यह है कि काव्य-रूपक काव्य-तत्त्वों की प्रधानता के साथ-साथ यदि अभिनेय एव नाट्य-कलासयुक्त हो तभी वे आदर्श नाटक पद के अधिकारी हो सकेंगे। अभी तक पद्य-रूपको को पाठ्य-नाटक समझकर रगमच से दूर ही रखा जा रहा था। भारत में तो क्या इंग्लैण्ड में सत्रहवीं से उन्नीसवीं शताब्दी तक मुक्तकछन्दों में विरचित अनेक नाटक, जो आज रगमच पर सफलतापूर्वक अभिनीत हो रहे हैं, अभिनेय मानकर कभी रगमच पर प्रयुक्त हुए ही नहीं। इटली, फ्रांस, जर्मनी और स्कैंडिनेविया में काव्य-रूपको का विकास उन्नीसवीं शताब्दी में होता रहा। कतिपय आलोचक इन नाटको के आधार पर इस निष्कर्ष पर पहुँच गए हैं कि काव्य-रूपक ही नाटक की सर्वश्रेष्ठ कोटि है।^१

१. “The greatest examples of drama are poetic drama, and the highest schools of drama are and must ever be schools of poetic drama.”

गद्य-नाटक और पद्य-नाटक

गद्य के माध्यम से नाटक का अध्ययन करने का अभ्यासी पाठक एव दर्शक स्वभावतः यह प्रश्न उठा सकता है कि पद्य-रूपक में क्या विशेषता है जो गद्य-नाटक पूर्ण नहीं कर सकता ? यदि केवल कविता का ही आनन्द लेना है तो उसके लिए रंगशाला में जाने का कष्ट कोई क्यों करे ? वह तो घर बैठे सगलता से प्राप्त किया जा सकता है । अतः कविता के माध्यम से नाट्य-रचना की आवश्यकता क्या ?

यह तो निश्चित है कि पद्य या गद्य नाटक में साधन-मात्र हैं, साध्य तो कुछ और ही है । गद्य को माध्यम बनाकर भी उच्चकोटि के नाटक तभी विरचित होते हैं जब पात्रों की भाषा नित्यप्रति व्यवहृत भाषा से कुछ अधिक सौष्ठव रखती है । हम दैनिक जीवन में जिस भाषा का व्यवहार करते हैं वह नाट्यकार की उद्देश्य-सिद्धि में पूर्ण सफल नहीं हो पाती । श्रेष्ठ नाटक की पद-रचना विशिष्ट तथा शब्द-मैत्री निराली होती है । कभी-कभी कवि वाक्य में व्याकरण के नियमों का उल्लंघन कर शब्दों का पारस्परिक सम्बन्ध अस्त-व्यस्त कर देता है । वाक्यों को अधूरा अथवा असमाप्त छोड़कर नाट्य-सौष्ठव बढ़ाने का प्रयत्न करता है । गद्य की यह शैली सामान्यतः नित्यप्रति के वार्त्तालाप की शैली से पृथक् होती है ।

ठीक इसी प्रकार पद्य-रूपक की शैली शुद्ध काव्य-शैली से भिन्न होती है । रंगमंच के गद्य में काव्य के समान ही व्यंग्य एव वक्रोक्ति का सहारा लेना पड़ता है । इसी प्रकार पद्य-रूपक की कविता में गद्य की चारुता को समाविष्ट करना पड़ता है । इससे यह निष्कर्ष निकला कि पद्य-रूपक की कविता उतनी ही स्वाभाविक होनी चाहिए जितनी अन्य नाटकों की गद्य-रचना । दर्शक रंगमंच पर ध्वन्यात्मक गद्य सुनकर इस कारण भी मुग्ध होता है कि उसे नित्यप्रति की व्यवहृत भाषा में वैसी सरस पदावली सुनने को उपलब्ध नहीं हाती । किन्तु रंगमंच की भाषा को वह अपनी भाषा से इतनी विलक्षण नहीं समझना, जिसके कारण प्रयोगकर्त्ता को वह अपरिचित एव अनभिज्ञ मानकर उससे सम्बन्ध-विच्छेद कर ले । तथ्य तो यह है कि भाषा का आनन्द अभिनय के आनन्द से भिन्न कोई अस्तित्व नहीं रखता । दोनों एक-दूसरे से अभिन्न हैं । पात्रों के कथोपकथन का शैलीगत आनन्द गद्य अथवा पद्य दोनों में अज्ञात रूप से होना चाहिए, अन्यथा नाटक का उद्देश्य अपूर्ण रहेगा ।

एक ही नाटक में गद्य और पद्य दोनों का मिश्रण भी देखा जाता है । एक ही पात्र गद्य में वार्त्तालाप करते-करते कविता करने लगता है । यह स्थिति

तो और भी अवाच्छनीय है, क्योंकि दर्शक के मन को इस परिवर्तन से नहना एक धक्का लगता है। आज का दर्शक नाटक में मगीत सुनकर प्रमत्त होता है, किन्तु गद्य के उपरान्त महसा पद्य में कथोपकथन सुनते ही उनके कान खड़े हो जाते हैं। कालिदाम या भवभूति के युग का सामाजिक दोनों प्रकार के वात्सलाप का अभ्यासी रहा होगा, क्योंकि यह धारणा बनी हुई थी कि उच्च वर्ग का व्यक्ति काव्यमय वाणी का प्रयोग करता है और निम्न स्तर का पात्र ग्रामीण भाषा का।

आज के बदलते युग में प्राचीन मान्यताएँ समाप्त हो रही हैं। आज उच्चवर्ग, धनीवर्ग, निम्नवर्ग, निर्धनवर्ग का अन्तर मिटता जा रहा है। आज के समाजवादी जीवन में इस प्रकार के भेद-भाव को स्थान नहीं दिया जा सकता। अतः कोई ऐसा माध्यम निकालना ही होगा जो इस अन्तर का उन्मूलन कर सके। अंग्रेजी में ईट्स और इन्नियट ने एक नया प्रयोग प्रारम्भ किया। उन्होंने पद्य-रूपको की रचना की। उन्होंने इस बात का अनुभव किया कि पद्य की उपेक्षा नाटको में सीमा तक पहुँच चुकी है, नाटको से कविता को नवस्था वहिष्कृत कर दिया गया है। यह स्थिति अभीष्ट नहीं।

उनका मत है कि काव्य में इतनी शक्ति है कि वह प्रायः सभी प्रकार के गहन-मे-गहन विचारों को नाटक में अभिव्यक्त कर सकता है। यदि कोई विचार कविता में प्रकट नहीं किया जा सकता तो उसके लिए हमें निराश न होकर काव्य-शक्ति को समृद्ध बनाना होगा। उनका तो यहाँ तक कहना है कि यदि किसी दृश्य का विधिवत् प्रदर्शन कविता द्वारा नाटक में नहीं किया जा सकता है, तो उस दृश्य को ही वहिष्कृत कर देना चाहिए न कि कविता को नाटक से पृथक् करना चाहिए। जब क्रमशः दर्शक इस पद्धति के अभ्यस्त हो जायेंगे तो उन्हें काव्यरूपक में वितृष्णा न होगी और उस स्थिति में नाटक में गद्य का ही प्रवेश उन्हें खटकने लगेगा। इसकी सफलता के लिए नाट्यकार को सदा सावधान रहना पड़ेगा कि पद्य-रूपको में काव्यमय भाषा को वही स्थान दिया जाय, जहाँ पात्रों की भावनाएँ इतनी सान्द्र हो गईं हो कि वह काव्य के अतिरिक्त और किसी भाषा में अपने भावों को प्रकट कर ही न पाएँ। इस प्रकार पद्य-रूपको में काव्य को यथोचित स्थान पर ही प्रयुक्त किया जाय।

इस पद्धति को स्पष्ट करने के लिए शेक्सपियर के 'हेमलेट' या प्रमाद के 'कहणालय' का उदाहरण दिया जा सकता है। 'हेमलेट' के प्रथम दृश्य में श्रोता को यह ज्ञात नहीं होता है कि वह कविता सुन रहा है। सामान्य बोलचाल की भाषा के ऐसे पद्य में वात्सलाप होता चलता है कि दर्शक को यह ज्ञात

भी नहीं होता कि पात्र पद्य में बोल रहे हैं। किन्तु उनके पद्य का प्रभाव गद्य से कहीं अधिक देखा जाता है। 'करुणालय' में भी यही पद्धति अपनाई गई है।

पद्य-रूपक क्यों ?

हमें समाज में ऐसे व्यक्तियों का समुदाय मिलता है जिनके लिए काव्य-ग्रन्थ पढ़कर आनन्द उठाना तो दुष्कर है ही, जो काव्य-संगीत से भी पराङ्मुख रहते हैं। किन्तु वे अभिनय देखने में रुचि रखते हैं। ऐसे सामाजिकों को भी दृष्टि में रखकर यदि पद्य-रूपक लिखा जाय तो अभिनय पर आधारित काव्य-रूपक का रसास्वादन कराने से नाट्यकार समाज की बड़ी सेवा कर सकेगा। ऐसे नाटकों में नाट्यकार को प्रतीकों की योजना, रगमच की सादगी, वेशभूषा की स्वाभाविकता, शब्दों की ध्वन्यात्मकता का बल मिल जाता है। इन्हीं के सहयोग से पद्य-नाटक रगमच पर सफल हो सकता है।

हिन्दी लोक-नाट्य शैली-शिल्प

प्रसिद्ध नाट्यकार बर्नार्ड शॉ ने एक बार नाटको की उत्पत्ति के विषय में अपना मत प्रकट करते हुए कहा था—नाटक हमारी दो उद्दाम प्रवृत्तियों के नम्मेलन में पैदा हुआ है—नृत्य देखने की प्रवृत्ति और कहानी सुनने की प्रवृत्ति। इस उक्ति को यदि अपने देश के वातावरण में रखकर देखें तो नृत्य और इतिवृत्त के माय मगीत को और नमाविष्ट कर देना होगा। यूरोप की जन-रुचि के विषय में तो नहीं कह सकते किन्तु हमारी लोक-रुचि नृत्य और सगीत के उपरान्त ही कहानी को स्थान देती है। उसका प्रमाण यह है कि ग्रामीण जनता को यदि नृत्य देखने और मधुर मगीत सुनने को मिल जाये तो सुसगठित इतिवृत्त की उन्हें अपेक्षा नहीं रहती।

विद्वानों का मत है कि लोक-नाट्य का मूल आधार नृत्य है। भारत ही नहीं, विश्व के विविध भागों में लोक-नाट्य को नृत्य पर अवलम्बित माना जाता है। प्रमाण यह है कि जापान का 'नोड्रामा' वहाँ के 'ता-माई' नामक नृत्य का विकसित रूप है। यह नृत्य धान की फसल पकते समय कृपक-हृदय के उल्लाम को अभिव्यक्त करता था, जो कालान्तर में 'नोड्रामा' नाम से विख्यात हुआ।

यूनान में फसल काटते समय एक विशेष प्रकार का नृत्य प्रचलित था जिसे 'द मैक्रेड थ्रिगिंग फ्लोर ऑफ टिप्टोगम्स' कहते थे, जिसने समय पाकर नाटक का रूप धारण कर लिया। उल्लास-सूचक नृत्यों के अतिरिक्त पूर्ण आयु प्राप्त करने वाले मृत-व्यक्ति के शव को सम्कार के लिए ले जाते समय भी अनेक देशों में नृत्य की प्रथा थी। ई० पू० पाँचवी शताब्दी से थ्रेसियम जाति में यह प्रथा पायी जानी थी। रोमन-जाति में मृतक को दफनाने के लिए ले जाने समय पूर्वजों की आकृति के मुखौटे पहनकर जलूस के साथ नृत्य करने की प्रथा थी। बर्मा के नाट, जापान के कगूरा, इत्यूसिनियम के रहस्य और मिन्न के ओनिरम जातियों में मृत-व्यक्तियों की उपामना और तत्सम्बन्धी नृत्य प्रचलित

थे। रिज्वे महोदय का मत है कि ये विशेष नृत्य, नाटक की उत्पत्ति के मूल आवार हैं।

वेद मे नृत्य

हमारे देश मे भी नृत्य का इतिहास अत्यन्त प्राचीन है। वेदो मे सर्व-प्रथम इसका उल्लेख ऋग्वेद मे मिलता है। रगमच के ऊपर अपना उल्लास-मय नृत्य दिखलाने वाली नर्तकी की समता कवि, प्रात काल प्राची क्षितिज के रगमच पर अपने शरीर को विशद रूप से दिखलाने वाली उपा के साथ करता हुआ अपनी कला-प्रियता का परिचय देता है।

यजुर्वेद और आपस्तम्ब श्रौतसूत्रो मे ऐसे नृत्य का उल्लेख मिलता है, जिन्मे आठ दासी कन्याये सिर पर जल के घडे रखकर वाद्य-मगीत के 'माजीसी' गीत गाती हुई घूम-घूमकर नाचती थी।

हिन्दू-मन्दिरों मे देवदासियों के नृत्य की परम्परा अति प्राचीन प्रतीत होती है। काश्मीर महाराज जयापीड के पुण्ड्रवर्धन मन्दिर मे नृत्य करने वाली नर्तकी का पटरानी तक बन जाना प्रसिद्ध घटना है। किन्तु यह समझना भ्रामक होगा कि मन्दिरों मे पुरुष नर्तकों का सर्वथा अभाव था। 'शिल्पा-दिकारम्' नामक तमिल के अति प्राचीन काव्य एव चोलकालीन शिलालेखों मे पुरुष नृत्यकारों के शाककैकृत्य नृत्य का उल्लेख मिलता है। मन्दिरों मे नृत्य-प्रदर्शन के लिए नियत स्थान नाट्य-मंडप, नट-मन्दिर, कूतम्बलम् नाम से अभि-हित थे।

हमारे देश मे नृत्य-कला इतनी विकसित हुई कि इसने नैतिकता के पक्षपातियों को भक्ति-परम्परा के द्वारा और भौतिकवादियों को लौकिक शृङ्गार के रसास्वादन से मन्तुष्ट कर दिया। प्रथम वर्ग मन्दिरों और मठों मे नाट्य-शास्त्र के नियमों के अनुसार भगवान् की लीलाओं को नृत्य-नाटकों के रूप मे देखा रहा। दूसरा गामीण वर्ग शास्त्रीय नियमों से मुक्त रहकर अपनी मौलि-कना के बल से नृत्य को सगीन रूपकों मे विकसित करता रहा। प्रथम कोटि के नृत्यकार आन्ध्र मे ब्रह्मपुट्टि, नजौर मे भागवतकम् और ग्रामाम मे श्रीजा-पक्ति नाम से प्रतिनिधि नाट्यकार माने गए किन्तु शास्त्रीय नियमों मे अपरि-चिन लोक-नाट्यकार साहित्य के क्षेत्र से बहिष्कृत समझे गए। ज्यो-ज्यो नागर्क जीवन और गामीण जीवन का भेद-भाव मिटता जा रहा है त्यो त्यो लोक-नर्तकी की उत्कृष्ट रचनाएँ सम्मान की अत्रिकारिणी समझी जा रही हैं।

हम पूर्व मे कह आए हैं कि नृत्य-कला नाटकों की जननी है। इन का

का वरद हस्त मिलने पर काव्यो और पुराणो का भी नाटक रूपान्तर उपस्थित किया गया। उड़ीसा के शिलालेखो के आधार पर यह प्रमाणित हो चुका है कि जगन्नाथपुरी के मन्दिर में सन् १४७७ ई० में प्रतापकृद्देव की प्रेरणा से जयदेव का 'गीत गोविन्द' नृत्य-रूप में अभिनीत हुआ। एक शिलालेख के आधार पर यह प्रमाणित हो गया है कि उस समय जगन्नाथ जी के मन्दिर में गीत गोविन्द का ही गान विहित था। १८वीं शताब्दी में कैंशिकी पुराण का नाटक रूपान्तर पूषपाणि नरसिंह महाराज की आज्ञा से खेला गया।

दूमरी और जनकवियों ने गूढ भाषा से अपरिचित जनता के लिए पौराणिक, धार्मिक, सामाजिक, एवं राजनीतिक आख्यानों को मनोरञ्जक रीति में हृदयगम कराने के लिए नृत्य को प्रधान साधन बनाया। वे लोग घटनाक्रम के विकास और पात्रों के वार्तालाप को शब्दों के अतिरिक्त नृत्य की मुद्राओं से अभिव्यक्त करते रहे। जनकवियों ने नृत्य, संगीत के उपरान्त काव्य-तत्व को महत्व दिया। वे घटनाक्रम को नाटकीय स्थिति तक शास्त्रीय विधि-विधान के अनुसार नहीं ले जाने। वे घटनाओं को स्वच्छन्द रीति से विचरण करने देते हैं। यदि काकतालीय न्याय से शास्त्रीयता का निर्वाह हो जाए, तो भी उन्हें इसका भान तक नहीं होता। नाट्यशास्त्र के आधार पर कतिपय विद्वानों का मत है कि प्रारम्भ में हमारे देश में नृत्य की एकरूपता थी। किन्तु स्थानीय प्रभाव के कारण कालान्तर में इसके अवान्तर भेद होते गये। आज मूलतः चार रूपों में— भरतनाट्यम्, कयाकली, मनीपुरी, और कथक नृत्य में इसकी अभिव्यक्ति हो रही है।

डाक्टर कीय का मत है कि वैदिक यज्ञों के अवसर पर होने वाला लोक-नृत्य मन्दिरों का आश्रय पाकर यात्रा नाटक, रामनाटक, भरतनाट्य आदि में विकसित हो गया। इस प्रकार लोक-नाटकों की दो धाराएँ हो गईं। एक धारा से धार्मिक नृत्य-नाटकों की परम्परा चली और दूसरी परम्परा लोक-नाटकों के रूप में विकसित होती रही। इन धार्मिक नाटकों ने कला का एक स्वरूप धारण किया किन्तु सामान्य जनता ने दूसरे नृत्य-नाटकों को केवल विनोद के लिए ग्रहण किया और उनकी कलात्मक वारिकियों को उपेक्षित माना।

जन-सामान्य के लिए पवित्र पर्व और ऋतु-सम्बन्धी उत्सव मूलतः मनो-विनोद के उत्तम अवसर थे। पंडित और पुजारियों ने धार्मिक उत्सवों का जब पारलौकिकता से ही नाता जोड़ा और संस्कृत नाटक राज-प्रामादों तक सीमित रह गया तो सामान्य जनता ने विनोद का स्वतन्त्र साधन निकाला। भायों के अति प्राचीन पर्व होलिका-दहन को लीजिए। (कुछ विद्वानों का मत है कि

आर्यों के भारत में आने से पूर्व यह पर्व मनाया जाता था क्योंकि इससे मिलता-जुलता रूप यूरोप में आज भी मिलता है। गत वर्ष को मृतक मानकर उसका दाह संस्कार किया जाता था और उस अवसर पर नृत्यगीत के द्वारा जनता मनोविनोद किया करती थी।) भारत में जनता का सबसे अधिक उल्लासकारी यह पर्व आज भी तद्वत् चलता जा रहा है। इस अवसर पर नृत्य और नाट्य की छटा गांव-गांव देखने को मिलती है। होलिका में अग्नि प्रज्वलित होने पर ग्रामीण जनता सामूहिक नृत्य-गान के द्वारा आमोद मनाती है। इस अवसर पर प्रहसन, भाण, नाटक आदि खेले जाते हैं जिनका मूलाधार नृत्य होता है।

जन-नाटक का तंत्र

जन-नाटक से हमारा तात्पर्य उन नाटकों से है जिनके अभिनय के लिए रगमच और प्रसाधन की विशेष तैयारी नहीं करनी पड़ती। सामान्य शिक्षित व्यक्ति ग्रामीणों के लिए जिन नाटकों का अभिनय करते हैं वे लोक-नाट्य कहलाते हैं। इन नाटकों में कीर्त्तनियाँ, विदेसिया, स्वाग, रास, भवाई, गिट्टा, लडित, तमाशा, नाटकी, कुचुपुडि लँहोरोवा आदि प्रसिद्ध हैं।

नृत्त, नृत्य, नाट्य

लोक-नाट्य-साहित्य को समझने के लिए नृत्त, नृत्य और नाट्य का अन्तर समझना आवश्यक है। नृत्त में केवल अंग-विक्षेप होता है और यह अंग-विक्षेप ताल और लय के आश्रित होता है। दक्षिण में अलरिप्पु और जठिस्वरम् इसी कोटि में आते हैं।

• नृत्य—'नृती गात्र विक्षेपे।' नृती में क्यप् प्रत्यय लगाकर नृत्य शब्द बनता है। भावाश्रय होने वाले नृत्य की तीन विशेषताएँ धनिक इस प्रकार लिखते हैं—

- (१) नृत्य में भावों का अनुकरण प्रधान रहता है।
- (२) इसमें आंगिक अभिनय पर बल दिया जाता है।
- (३) इसमें पदार्थ का अभिनय रहता है।

अभिनय-दर्पणकार लिखते हैं—

आस्येनालम्बयेद्गीत हस्तेनार्यं प्रदर्शयेत् ।

चक्षुन्या दर्शयेद्भान पादाभ्या तालमादिशेत् ॥

'मुख में गीत का मन्त्र हो, हाथों की मुद्रा से अर्थ की स्पष्टता हो, नेत्रों में भावों का प्रस्फुटन हो और ताल-लय के अनुसार पद-मन्त्रण हो।'

नृत्य और नृत्य में अन्तर

- (१) नृत्य में अंग-विक्षेपण केवल ताल और लय के सहारे होता है किन्तु नृत्य में वह भावों के आधार पर अवलम्बित रहता है ।
- (२) नृत्य में किसी विषय का अभिनय अभीष्ट नहीं किन्तु नृत्य में पदार्थ का अभिनय आवश्यक है ।
- (३) नृत्य केवल सौन्दर्य-विधेयक है किन्तु भावाभिनय में सहायक ।
- (४) नृत्य स्थानीय होता है किन्तु नृत्य सार्वभौमिक ।

नाट्य

नाट्य शब्द की व्युत्पत्ति के विषय में मतभेद है । 'नाट्य-दर्पण' इसकी उत्पत्ति 'नाट्' धातु से मानता है किन्तु 'नाट्यमवंस्वदीपिका' में इसकी उत्पत्ति मूल धातु 'नट्' से मानी गई है । कुछ लोग 'नट्' धातु को 'नृत्' धातु प्राकृत का रूप मानते हैं । किन्तु बहुमत इस पक्ष में है कि नाट्य शब्द 'नट्' धातु से बना है जिसका अर्थ है अभिनय करना । धनजय और घनिक ने नाट्य की ये विशेषाएँ बताई हैं—

- (१) नाट्य को रूपक कहने का कारण यह है कि अभिनयकर्ता पर मूल-कथा के व्यक्तियों का आरोप^१ किया जाता है ।
- (२) नाट्य में नायक की वीरोदात्त, वीरोद्धत आदि अवस्थाओं और उनकी वेश-रचना आदि का अनुकरण^२ प्रधान रहता है ।
- (३) नाट्य में सात्त्विक अभिनय प्रमुख रूप से विद्यमान होता है ।
- (४) नाट्य में वाक्यार्थ का अभिनय होता है ।
- (५) नाट्य रसाश्रित^३ होता है ।

अन्तर

नृत्य और नाट्य दोनों अनुकरणात्मक होते हैं किन्तु प्रथम में भावों का अनुकरण पाया जाता है और द्वितीय में अवस्थाओं का । नृत्य में कथोपकथन की अपेक्षा नहीं रहती, किन्तु नाट्य का यह आवश्यक अंग है । नृत्य केवल नेत्र का विषय है किन्तु नाट्य नेत्र और श्रवण दोनों का । नृत्य में पदार्थ का अभिनय प्रस्तुत किया जाता है किन्तु नाट्य रसाश्रित होने के कारण वाक्य-अभिनय की अपेक्षा रखता है ।

१ रूपक तत्समारोपात् ।
 २ अवस्थानुकृतिर्नाट्यम् ।
 ३ दशधैव रसाश्रयम् ।

रूपको मे नाटक

रूपक और उप-रूपको के भेद-प्रभेदों की सख्या ३० तक पहुँच गयी है। उप-रूपक नृत्य के अधिक समीप है और रूपक उप-रूपको के विकसित रूप है। रूपको मे नाटक की गणना पूर्ण विकसित रूप मे मानी जाती है। जिस दृश्य रूपक का इतिवृत्त प्रख्यात और नायक राजवश का पुरुष हो, जिसे दिव्याश्रय प्राप्त हो, जो नाना विभूति एव विलासादि गुणों से सयुक्त हो, जिसमे उपयुक्त सत्या वाले अक और प्रवेशक हो जिस काव्य मे राजाओं के चरित्र, उनके क्रिया-कलाप, उनके मुख-दुख से अनेक भावों और रसों का आविर्भाव हो वह नाटक^१ कहलाता है।

राजकीय सरक्षण मे होने वाले नाटको मे उपर्युक्त शास्त्रीय गुणों का निर्वाह अनिवार्य था। किन्तु लोक नाटको मे जन जीवन की अभिव्यक्ति स्वाभाविक थी अतः लोक-नाटको का परीक्षण नाट्यशास्त्र के नियमों के आधार पर करना उपयुक्त न होगा। जन-नाटक की कलात्मकता का परीक्षण करने के लिए यह जान लेना आवश्यक है कि उनमे नृत्य की रमणीयता के साथ-साथ नाटकत्व किस मात्रा मे विद्यमान होता है। नाटकत्व के लिए कथोपकथन मे जितनी सुसम्बद्धता होगी, आरोहावरोह रहेगा और घटनाएँ कौतूहलबद्धक होगी नाटक उतना ही प्रभावशाली होगा। तात्पर्य यह है कि नाटक मे नृत्य एव कथोपकथन के अतिरिक्त घटनाओं की सुसम्बद्धता अनिवार्य है। जिन खेलों मे ये सभी गुण विद्यमान होते हैं वे उच्च कोटि के नाटक माने जाते हैं। किन्तु जन-नाटको मे कथानक की सम्बद्धता के लिए कार्यविस्था, अर्थ प्रकृति एव मन्त्रि योजना का उतना ध्यान नहीं रखा जाता जितना उनके समयोपयोगी और जनरुचि के अनुरूप होने का।

नृत्य के अतिरिक्त लोक-नाटक मे सब से अधिक ध्यान मगीत का रचना होता है। इसका कारण है कि अर्ध शिक्षित एव अशिक्षित जनता तक कवि-भाव पहुँचाने का वाहन मधुर गीत होता है, प्राजल भाषा नहीं। अर्थ-

^१ प्रत्यानवस्तुविषये प्रख्यातादात्त नायक चैव ।
 'नर्पे वग चरित तर्पेव दिव्याश्रयोपेनन् ॥१०॥
 नाना विभूति सयुक्तमृत्ति विलासादिभिर्गुणैश्चैव ।
 अक प्रवेशकाश्च भवन्ति हि तन्नाटक नाम ॥११॥
 नयनाना यन्त्रिण नानागम भाव सन्त बहूधा ।
 सन् दुःखोत्पत्तिस्तु भवन्ति तन्नाटक नाम ॥१२॥
 नाट्यशास्त्र १८ अध्याय ।

गाम्भीर्य से अपरिचित जनता को मगीत की सरसता, नृत्य की मुद्रा एव पात्रों के अभिनय के कारण भाषा-ज्ञान की अल्पता खटकने नहीं पाती। लोक-नाटक की यही मव मे बड़ी विशेषता है। लोक नाटको मे कथानक के मन्थर प्रवाह के मव्य नृत्य-मगीत की लघु तरणी थिरकती चलती है। इमी कारण दर्शक १० बजे रात्रि से सूर्योदय तक नाटक का रमास्वादन करता रहता है।

लोक-नाटको मे संगीत नाटक का स्थान

मगीत नाटक के नाम पर लोक-नाट्य परम्परा मे अनेक प्रकार के नाटक अभिनीत होते हैं। प्रतिभा किसी जाति विशेष या वर्ग मे सीमित नहीं रहती। प्रकृति के प्राण मे विचरण करने वाले ग्राम्य-जीवन से प्रभावित होकर अनेक अर्द्ध-शिक्षित एव अशिक्षित व्यक्तियों ने प्रतिभा ज्ञान के बल पर ऐसी रचनाएँ की है कि जिनकी गणना साहित्य मे की जाती है। अपठ जुलाहा कवीर, वस-परम्परा से शास्त्र-ज्ञान-वचित चर्मकार रैदास, ग्रामीण समाज मे परिपालित जायमी आदि मस्ती के भोंके मे जो पद कह गये वे साहित्य के शृंगार बन गए। जिम प्रकार काव्य के क्षेत्र मे महानुभावो ने प्रतिभा ज्ञान के बल मे उच्चकोटि का साहित्य निर्मित किया है इसी प्रकार नाटक के क्षेत्र मे भी कतिपय मेधावी ग्रामीणो ने नवीन प्रयोगो द्वारा रम्य रचनाएँ की है। इन विविध प्रयोगो का मक्षिस परिचय इस प्रकार दिया जा सकता है।

सर्वप्रथम अपने आनन्दोद्रेक को अभिव्यक्त करने के लिए उपयुक्त शब्द के अभाव मे किसी ग्रामीण ने मुद्राएँ प्रदर्शित की होगी। जब शब्द किन्ही कारणो से मौन धारण कर लेते हैं तो अगुनि-विधेप के द्वारा मूक व्यक्ति अपने हृदयगत भावो को व्यक्त करने को व्याकुल हो उठता है। यही मूकाभिनय या पेंटोमाइज्म कहलाता है। मूक अभिनय के पश्चात् जब नृत्य और संगीत का नयोग हो गया और उसमे संगीत की अपेक्षा नृत्य की प्रधानता रही तो वह अभिनय "वैले" बन गया। कालान्तर मे गीतो मे प्रभविष्णुता आ गई और नृत्य से उनको प्रधानता दी जाने लगी। इस प्रकार जहाँ 'वैले' मे गीत नृत्य पर आधारित थे वहाँ गीतो की प्रमुखता के कारण नृत्य गीतो पर आधारित बन गये। इस प्रकार संगीत-नाटक का जन्म हुआ। ये संगीत-नाटक दो रूपो मे विकसित हुए। एक रूप तो मगीत को ही प्रमुख मानकर पल्लवित होता रहा, किन्तु दूसरा रूप कथानक एव कथोपकथन मे भी नाटकीयता का समावेश करता रहा।

विभिन्न भाषाओं में संगीत नाटक

संगीत-नाटक किसी-न-किसी रूप में प्रत्येक भाषा में विरचित हुए हैं और अद्यापि रचे जा रहे हैं। असम में कीर्तनिया, बंगाल में जावा, बिहार में विदेनिया, मयुक्त प्रान्त में रास, स्वाग, पजाब में गिद्दा, गुजरात में भवाई, महाराष्ट्र में गोधड, आन्ध्र में यक्षगान की प्रसिद्ध लोक-नाट्य परम्परा पाई जाती है। यहाँ संगीत-नाटको का संक्षेप में परिचय दिया जायगा। सर्व प्रथम दक्षिण के नाटको पर प्रकाश डालना समीचीन होगा।

यक्षगान

दक्षिण में यक्षगान नामक नाटक आज भी प्रचलित है। इन नाटको का इतिहास आठवीं शताब्दियों के शिलालेखों में उपलब्ध है। विजयनगर राज्य में ब्राह्मणमेला नामक कलाकारों का समुदाय अभिनय के लिए प्रसिद्ध था। उक्त राज्य के अधःपतन के दिनों में ये कलाकार तमिल राज्य के आश्रय में रहने लगे। ये लोग राम और कृष्ण की लीलाओं को गान द्वारा प्रस्तुत करते। डम शैली में अभिनय के समय पात्र यक्ष गन्धर्वों का रूप धारण करते थे। इस कारण ये संगीत-रूपक यक्ष-गान नाम से प्रसिद्ध हुए। ऐसे नाटको के सर्वश्रेष्ठ रचयिता विप्रनारायण और राजगोपाल स्वामी हैं। इनके यक्ष-गानों का आज भी प्रचार है। मन्दिर के सम्मुख विशाल मैदान में दो मशालों के प्रकाश के मध्य मृदंग और द्रोन की ध्वनि के साथ-साथ रक्तिराग में देव-चरित का गान सहस्रों ग्रामीण जनता को आज भी मुग्ध बनाता रहता है।

दक्षिण में कथाकली, भरत नाट्यम, पठकम्, कट्यूकोट्टिकल मोहिनियत्तम, कोरत्तियत्तम, तुल्लन, एलामुत्ति एवं ६ प्रकार के भगवतीपत्तू (तिय्यात्तु, पन, पत्तु, कनियरकलि, मुत्तिएत्तु) प्रसिद्ध संगीत-नाटक हैं।

यात्रा^१

यात्रा-नाटको का उद्गम कब और कैसे हुआ इस विषय में विद्वानों ने समय-समय पर विचार किया है। प्रागैतिहासिक काल की नाट्य-परम्परा को यदि पृथक् रूपकर देखें तो सर्वप्रथम बौद्ध ग्रन्थ 'ललित-विस्तर' में यात्रा-नाटको का उल्लेख मिलता है। तदुपरान्त यात्रा का सबसे अधिक सम्बन्ध जगन्नाथजी की रथ-यात्रा, स्नान-यात्रा, आदि में जोड़ा जाता है। श्रीमद्भागवत के उपरान्त ऋग्वेद की राम-लीलाओं से यात्रा-नाटक अत्यधिक प्रभावित हुए और वैष्णव धर्म के अभ्युदय के दिनों में ये नाटक विकास की चरम कोटि पर

^१ यात्रा काल में धार्मिक सेवा को यात्रा कहते थे।

पढ़ेंच गए ।

यदि प्रागैतिहासिक काल को देखें तो भरतमुनि के नाट्यशास्त्र में यात्रा का संकेत मिलता है । Mr E P Horcutter का तो मत है कि वैदिक काल में भी यात्रा-नाटक प्रचलित थे ।¹

यात्रा-नाटक चाहे जितने प्राचीन हों किन्तु उनका विकास मध्ययुग में चैतन्य और शंकरदेव की शक्ति पाकर चरम उत्कर्ष को प्राप्त हुआ । चैतन्य देव यात्रा नाटक में स्वयं अभिनय करते थे । उनके विद्वान् शिष्यों में इतनी क्षमता थी कि गौरांग कृष्णलीला के किसी एक प्रसंग को निर्धारित करके पात्रों का निर्माण कर देते थे और वे पात्र मंच पर ही नाटक की रचना और उसका अभिनय एक ही काल में माय-माय करते जाते । इस अभिनय में संगीत और कथोपकथन को महत्व दिया जाता था । कथानक की चरम-परिणति (Climax) को और ध्यान न देकर ईश्वर-प्रेमियों के हृदय में भगवत्लीला का जीता-जागता रूप दिखाना उन भक्तों को अभीष्ट था ।

यात्रा-नाटकों में कृष्णलीला की प्रधानता रही । कृष्ण-यात्रा में पूर्व शक्ति-यात्रा का प्रचार था । यात्रा मंडलियाँ देश में घूम-घूमकर शक्ति और कृष्ण की विविध लीलायें दिखातीं । प्रारम्भ में गीत-गोविन्द श्रीमद्भागवत्, चंडीदास आदि कवियों के पदों के आघार पर अपनी मवाद-योजना के द्वारा कृष्ण-यात्राएँ अभिनीत होती रही । कृष्ण जीवन की सुप्रसिद्ध कथाओं को अभिनय द्वारा प्रदर्शित करना इनका लक्ष्य था । कालान्तर में यात्रा-मंडलियाँ लौकिक प्रेम-नायात्रों को भी कथावस्तु बनाकर नाटक खेलने लगीं ।

चैतन्य ने यात्रा-नाटकों में नवजीवन का संचार किया । इतिहास में जिन व्यक्तियों का उल्लेख इस सम्बन्ध में मिलता है उनमें दुलीगाँव के निवासी शिशुराम अधिकारी का नाम प्रसिद्ध है । यात्रा-नाटक सकीर्तन और कवि के गीतों में लुप्त प्राय हो चले थे किन्तु शिशुराम अधिकारी ने अपनी अभिनय-कला की क्षमता के बल पर इसके शिल्प को परिष्कृत कर दिया ।

यात्रा-नाटक आज भी प्रचलित हैं । इनमें काव्य-संगीत के साथ-साथ कुछ गद्य रचनाएँ भी स्थान पाने लगी हैं । ये नाटक किसी देवता की यात्रा (मेला या नगर-भ्रमण) के अवसर पर खेले जाते थे । जब प्रतिभा का जलूम

1. Even the Vedic age knew Yatras, a memorable heirloom of Aryan antiquity. The gods of the Rig-Veda were hymned in choral procession. Some of the Sam-Veda hymns re-echo the rude mirth of the Primitive Yatra dances

निकलता तो भक्त जनता मार्ग में उत्साह के साथ देव-गाथा का गान गाती, नृत्य दिखाती एवं अभिनय के रूप में देव चरित प्रदर्शित करती। दर्शक इन्हीं के द्वारा पौराणिक कथाओं का ज्ञान प्राप्त करते।

रास लीला

यात्रा-नाटकों के ममकक्ष महत्व रखने वाले जन-नाटकों में रासलीला शैली है। रासलीला में राम नृत्य की प्रधानता रहती है। रासलीला का सीधा सम्बन्ध श्रीमद्भागवत् से है। ऐसा प्रतीत होता है कि भागवत में जब ने गोपियों के साथ कृष्ण की रासलीला का वर्णन किया गया और भगवान् ने उद्भव से कहा—

श्रद्धालुर्म कथा शृण्वन् सुभद्रा लोक पावनी ।

गायन्ननुस्मरन् कर्म जन्म चाभिनयन् मुहु ॥

(श्री मद्भागवत् एकादश स्कन्ध, एकादश अध्याय श्लोक २३)

भगवान् की लीला का अभिनय भक्ति के लिए आवश्यक कार्य माना गया। इस कार्य से अभिनेता और दर्शक दोनों को पुण्य की प्राप्ति और मनो-विनोद का अवसर प्राप्त हुआ। रासलीला व्रजभूमि की लोक-नृत्य पर आधारित एक नाट्य शैली थी जो समस्त उत्तर भारत में व्याप्त हो गयी। आज भी परम्परा के अनुसार प्रायः नित्य यमुना के पुलिन पर किमी वृक्ष के समीप या किमी मन्दिर के प्रागण में या ऊँचे टीले पर एक चौकी रख दी जाती है और उसके नीचे चार-पाँच नगीतज्ञ विविध वाद्य यन्त्रों के साथ बैठ जाते हैं, गीत गोविन्द, श्रीमद्भागवत्, ब्रह्मवैवर्त पुराण में उद्धृत श्लोक अथवा सूरदास, नन्ददास, आदि भक्तों के कतिपय पदों का नादी (मगलाचरण) के रूप में गायन होता है। तदुपरान्त राधाकृष्ण आमन पर विराजमान होते हैं और लीला प्रारम्भ होती है।

रामलीला-नाटकों में राम-नृत्य अनिवार्य है। राम-नृत्य का किसी समय इतना आकर्षण था कि नौटकी के प्रबन्धक भी अपने सामाजिक नाटकों के प्रारम्भ होने में पूर्व राम-नृत्य अवश्य प्रदर्शित करते थे। आज भी किसी-न-किसी रूप में यह लीला पूर्ववत् चल रही है।

रामलीला के नाटक आद्योपान्त नगीत नाटक है। कृष्ण-जीवन की विविध घटनाएँ दिवाने का इनमें प्रयास किया जाता है। इसके प्रारम्भ का पना अभी नहीं है। राम-नाटकों की कथा वैष्णव और जैन दो धर्म-ग्रन्थों से प्रेरणा ली जाती है। जैन-मन्दिरो में राम-नाटकों के अति प्राचीन उद्धरण

मिलते हैं। जैन-धर्म में दसवीं शताब्दी में रास-नाटको का उल्लेख मिलता है। इन घासिक नाटको का कथानक धर्म-ग्रन्थो से अल्प परिवर्तन के साथ ग्रहण होता है। कथा-सूत्र को जोडने के निमित्त सगीतज सूत्रधार और उनके मित्र आद्योपान्त यन्त्र के समीप विद्यमान रहते हैं। वे गीतो द्वारा कथा-सूत्रो को जोडते रहते हैं। पात्रो की वेग-भूषा में परिवर्तन करने के लिए समय-समय पर पात्रो के सम्मुख एक आवरण-सा ढाल दिया जाता है जिससे अभिनेताओ को दर्शक देख न सकें। सम्पूर्ण नाटक नृत्य और मगीत पर अवलम्बित रहता है। कभी-कभी कृष्ण की दो-तीन लीलाएँ एक ही रात्रि में अभिनीत होती हैं। इस प्रकार आठ बजे रात्रि से प्रारम्भ होकर लीलाओ का क्रम प्रातःकाल तक चलता रहता है। इन लीला नाटको में कथा की गति मगीत की ध्वनि के सहारे मन्द-मन्द रीति से बढती है। कथोपकथन का भी सुन्दर रूप कभी-कभी दिखाई पडता है। वीणा, मुरलिका, पखावज और मृदंग आदि वाद्यो का भी मधुर, कभी गहन, घोष आद्योपान्त सुनने को मिलता है। आजकल हारमो-नियम-तबले का स्वर सुनाई पडता है।

इन नृत्य और गेय नाटको का शास्त्रीय विवेचन करने पर इन्हें नाट्य-रासक अथवा प्रेक्षणक की कोटि में रखा जाता है।

स्वांग-भवाई और गिद्दा

ये तीन लोक-नाट्य जन नाटको की शृगारी पद्धति में प्रसिद्ध हैं। तीनों का एक जैसा तन्त्र एव एक जैसी शैली है। तीनों में लौकिक प्रेम की प्रधानता होती है, और तीनों का अभिनय व्यवसायी नाट्य-मण्डलियाँ गाँव-गाँव दिखाती हुयी भ्रमण करती रहती हैं। स्वांग का दूमरा नाम सगीत नाटक है। इन नाटको में सुल्ताना ठाकू से लेकर भर्तृहरि और अलाउद्दीन वादशाह से भक्त पूरनमल जैसे महात्मा नायक बनाये जाते हैं। ग्रामीण जनता विशाल नक्कारे का अत्यन्त गम्भीर घोष सुनकर गृहकार्य त्याग कोसो तक उत्सुकता पूर्वक जाती दिखाई पडती है। रात्रि में नौ बजे इन नाटको का अभिनय प्रारम्भ होता है और कभी-कभी सूर्योदय के उपरान्त समाप्त होता है। अभिनेताओ की मरुपा ८-१० तक होती है। वे ही पञ्चीसों पात्रो का अभिनय नृत्य के द्वारा प्रदर्शित करते हैं। उसके घूँघट का कितना भाग कब और कैसे अनावृत्त होता है और भौहो और नेत्रों की भाव भंगिमा कैसे परिवर्तित होती है, इसी नृत्य-कौशल पर नाटक की सफलता अवलम्बित रहती है। वह अपने पैरो की गति, हाथों की मुद्रा, भौहो के कटाक्ष से विविध प्रकार के भावो एव रसो

की अनुभूति करा देता है। नान्दी, सूत्रचार, विद्वेषक, नायक, नायिका आदि प्रमुख पात्र इसमें रगमच पर आद्योपान्त विद्यमान रहते हैं। मनोविनोद के लिए धूम्रपान की व्यवस्था रहती है। श्रान्त-बलान्त पात्र रगमच के कोने में लेटकर थोड़ा विश्राम भी कर लेता है।

एक दो अभिनेता इतने कुशल होते हैं कि वे द्वारपाल से राजा तक भिक्षुक से राजमहिषी तक सभी का अभिनय सफलतापूर्वक कर लेते हैं। नगीतज्ञों की वेश, सोरठ, मारग, सामरी, मोहनी, पुरवि, प्रभात, रामकलि, विलावल, कालीगदा, आसावरी, मारू आदि रागों का ज्ञान होता है। प्रमुख पात्रों की स्मरण शक्ति ऐसी होती है कि सम्पूर्ण गाने उन्हें कठस्थ होते हैं। नगीतज्ञों का महारा पाकर वे स्वाभाविक रीति से अभिनय के साथ अपना पूरा पाठ प्रदर्शित कर देते हैं। लोक-नाटकों में कथोपकथन भी कविता के माध्यम से होता है। वे लोग भजन, गजल, गरवा, रास, दुहा, दोहरा, साखी, सोरठा, छप्पय, रेस्ता आदि छन्दों का प्रयोग करते हैं। नगीत में प्रायः पंचम और धँवत की प्रमुखता रहती है। प्रत्येक पात्र संगीतज्ञ होता है और वह पंचम स्वर में ही गायन करता है, ताकि उपस्थित जनता उसकी वाणी सुन सके।

वेशभूषा

स्वाग, भवाई, गिद्दा आदि लोक-नाटकों में धाघरा, घोती, अँगरखा, छडी आदि का उपयोग होता है। घोती के पहनने, छडी के धारण करने के ढंग में पात्र राजा या फकीर, पंडित या कृपक, मन्त्री या सिपाही बन जाता है। इन नाटकों में सबसे विलक्षण पहनावा ओढनी है। ओढनी के सिर पर धारण करने की शैली और मुखमुद्रा के परिवर्तनों के द्वारा पात्रों की मनोवृत्ति आशिक रूप में अभिव्यक्त हो जाती है। लोक-नाट्य की सबसे अधिक कौशलपूर्ण कला इन्हीं में भनकती है। भावाभिव्यक्ति के उपयुक्त रससिक्त पदावली की अपेक्षा, ओढनी ओढनी के अन्तराल में कौशलपूर्ण कटाक्ष की कला 'अधिक' सहायक होती है।

शास्त्रीय विवेचन

लोक-नाट्य का तन्त्र शास्त्रीय तन्त्र में पृथक् होता है। इनमें पच-चन्द्रियो, कार्य-भ्रवस्याओ, अर्य-प्रकृतियो, सन्व्यन्तरो आदि को ढूँढने के लिए निरूपणाना व्यर्थ है। लोक-कवि कयावस्तु की रचना में एक के उपरान्त दूसरी घटना को अव्यवस्थित ढंग में जोड़ने जाने हैं। रगमच पर पट-परिवर्तन

श्रीर दृश्य-परिवर्तन की आवश्यकता नहीं होती। वहाँ सकलन-त्रय की अपेक्षा नहीं। आसदी लिखकर नाट्य-शास्त्र के आदेशों का विरोध करना संस्कृतज्ञ नाट्यकार शोभाजनक नहीं मानते थे। लोक-लोक पर चलने के कारण गम्भीर आसदी नाटको का हमें संस्कृत साहित्य में अभाव दिखाई पड़ता है। किसी नदी या जलाशय के तट पर या उपवन के रम्य मार्ग में सुन्दर वृक्ष के पास एक ऊँचे टीले पर चौकी का बना रंगमंच राजमहल से लेकर दीन कुटीर तक, राज सभा से लेकर युद्धभूमि तक सभी प्रकार के दृश्यों का निर्माण सगीत के बल पर करना रहता है। कूकूम, खडिया, गेरू, काजल आदि सामग्री इनके लिए प्रभावण की वस्तुएँ हैं। प्रकाश के लिए मशालों की व्यवस्था होती है। कपड़ों के मशाल, अरडी के तेल के छोटे-बड़े कुप्पे, नेपथ्य-निर्माण की एक-दो चादरें इनके उपकरण हैं। कभी-कभी चेहरे (Masks) लगाकर पशु-पक्षी, भालू-बन्दर, देव-दानव का वेश धारण किया जाता है। पात्र के अस्त्र-शस्त्र एवं वस्त्राभूषण आदि की कल्पना उसके आगमन के समय गाये जाने वाले गीतों से की जाती है। यह आवश्यक नहीं कि गीत के अनुसार उसका परिधान हो ही। यह तो निस्सन्देह कहा जाता है कि हिन्दी साहित्य में आसदी की जितनी अधिक रचना लोक-नाट्यों में हुई इतनी कदाचित् अन्यत्र नहीं। कारण यह है कि नाट्य-शास्त्रों के विधि-विधानों में अनभिज्ञ जीवन की पाठशाला में शिक्षित ग्रामीण कवि, यथार्थ स्थितियों के प्रदर्शन में तल्लीन रहा। उसने समाज में प्रायः माधु को दुराचारी, धनी को कृपण और डाकू को उदार देखा। उसके कंठ से गान फूट पड़ा। उसने वास्तविक महात्मा को दुखी और दुरात्मा को सुखी देखा। उसने प्रेमियों को दीर्घकाल तक तप-भावना करने पर भी प्रणय में असफल देखा। असफलता के कारण वियोग में तड़प-तड़पकर, अन्तिम क्षणों में प्रेमी का नाम जपते हुए सुना। उसे ट्रेजडी की वह सामग्री मिली जिसका उमने उपयोग किया और हीर-रांभा, लैला-मजनू जैसे करुण नाटकों की रचना हुई। ये नाटक शताब्दियों से ग्रामीण जनता का मनोविनोद करते चले आ रहे हैं।

समाज की कुरीतियों पर व्यंग्य करने और शक्तिशाली अधिकारियों के विरुद्ध पीड़ितों का ध्यान आकर्षित करने का सर्वप्रथम श्रेय इन्हीं प्रतिभाशाली ग्रामीण नाट्यकारों को मिलना चाहिए। नागरिक नाट्यकार ग्राम्य जीवन में घुलमिल नहीं पाते। अतः ग्रामीणों के दुःख-सुख से सर्वथा अनभिज्ञ होने के कारण वे ग्रामीण समाज के हृदय को छू नहीं पाते।

ग्रामीण नाट्यकारों ने प्रेम, आर्थिक मकड़, अधिकारियों की उच्छृंखलता, वीरों के शौर्य, साहसियों के साहस, धार्मिकों की तपस्या, ढोंगियों के आडम्बर,

पतिव्रता की विपत्ति, समाज की कुरीतियाँ, नवीन सभ्यता की ऋटियाँ आदि को नाटक की कथा-वस्तु का आधार बनाया। रामायण और महाभारत, श्रीमद्-भागवत् और विविध पुराण, इतिहास और लोक-वार्ता के आधार पर चिर-विश्रुत कथाओं में समयानुकूल कल्पना का पुट मिलाकर लोक-नाटको का इति-वृत्त निर्मित होता चला आ रहा है। चिर-विश्रुत कथाओं में तत्कालीन राजा-रईनों की नामावलियों एवं घटनावलियों को संयुक्त कर देना उनके वाएँ हाथ का खेल है। नकलन-त्रय के बन्धन में बंधना, मुक्त प्रकृति के निर्वन्ध वातावरण में पला कवि क्या जाने! वह परम्परा से जो सुनता और ईश्वर से जो देखता रहा है उसमें अपनी कल्पना का रंग मिलाता जाता है। वह राम-रावण युद्ध से लेकर गांधी-नवर्नमेंट की लड़ाई तक को कथानक बना सकता है, इतिहास-प्रसिद्ध अमरसिंह से लेकर बलिया के प्रसिद्ध विद्रोही नेता चीतू पाडे तक की जीवनी इतिवृत्त के रूप में दिखा देता है, सुल्ताना डाकू से रूपा डाकू या मानसिंह डाकू तक के डकैतों के जीवन-चरित्र को नाटक का इतिवृत्त बना डालता है, इन घटनाओं में शास्त्रीय क्रम की अपेक्षा मगीत के महत्त्व की ओर अधिक ध्यान देता है।

ट्रेजिक तत्त्व

ट्रेजडी में नघर्ष का सबसे अधिक महत्त्व होता है। वह सघर्ष कभी व्यक्ति के विविध मनोवेगों, भिन्न-भिन्न विचारों, प्रतिकूल इच्छा-आकांक्षाओं, अथवा विरोधी उद्देश्यों में निहित रहता है। कभी व्यक्ति और व्यक्ति में अथवा व्यक्ति और परिस्थिति में यह सघर्ष दृष्टिगत होता है। कभी-कभी इनमें से एक या कई का सघर्ष दिखाई देता है और कभी इनमें सभी प्रकार के सघर्षों का योग रहता है। मुख्य यह है कि घोर सघर्ष के मध्य जब नायक को मृत्यु या भयानक दुःख मिलेगा तभी ट्रेजडी निश्च होगी।

लोक-नाटको के अन्त में मृत्यु एवं भयानक कष्ट तो प्रायः देखने को मिलता ही है नाय-ही-माय कभी-कभी उस दुःखमय अन्त तक पहुँचने की प्रक्रिया में कार्य-कारण का सम्बन्ध भी बुद्धिसंगत होता है। ऐसे नाटक वास्तव में आकर्षक और गम्भीर नाटक कहलाने के योग्य होते हैं।

लोक-नाटको में तर्क में अधिक महत्त्व अध्यात्मशक्ति को दिया जाता है। प्रायः ऐसे नाटक मिलने हैं जिनमें मनुष्य और भाग्य का सघर्ष दिखाया जाता है। पंगेज एवं अलौकिक शक्तियों का कभी-कभी ऐसा अमिट प्रभाव दिखाई पटना है जिसे महती शक्तियाँ विनन बदन होकर स्वीकार करने को बाध्य होतीं।

है। ग्राम्य नाटकों में जब कभी व्यक्ति और समष्टि का, व्यक्ति और परिवार का, मनोबल और परोक्ष सत्ता का, पुरुष और स्त्री का, नागरिक और शासक का, नागरिक एव नागरिक का मर्घर्ष परिस्फुटित हो जाता है तब नाटक रम्य रूप धारण कर लेता है। कर्तव्य और अधिकार की भावना में सन्तुलन विगड़ जाने के कारण प्रायः ऐसी स्थितियाँ उत्पन्न हो जाती हैं। ऐसे नाटकों में मानव-शक्ति की विवशता और भाग्य की प्रबलता दिखाकर परोक्ष सत्ता के प्रति विश्वास उत्पन्न करना मुख्य उद्देश्य होता है। यही कारण है कि भक्त प्रह्लाद, मोरघ्नज, हरिश्चन्द्र, सती सावित्री, श्रवणकुमार, पूरनमल आदि नाटक शताब्दियों में जनता में परोक्ष शक्ति के प्रति विश्वास दृढ़ करते चले आ रहे हैं।

लोक-नाटकों में श्रद्धा और विश्वास की शक्ति को असीम मानकर चलना पड़ता है। इनमें यौगिक शक्ति के बल पर मृतक का जीवित होना, आकाश में उड़ना, विशाल ममुद्र का सूख जाना, दीवार का चल पड़ना, पर्वत का उड़ना, नितान्त स्वाभाविक स्वीकार किया जाता है। इन नाटकों में क्रिया-शीलता के स्थान पर नृत्य और संगीत को अधिक महत्त्व प्रदान किया जाता है। कारण यह है कि लोक-नाटकों में कवि का उद्देश्य दर्शक की भावनाओं को उद्बुद्ध कर उन्हें रमय करना होता है। जीवन की गुत्थियों को सुलझाने के लिए बुद्धि को प्रखर बनाना नहीं, मुख्य ध्येय मनोविनोद होता है। गम्भीर चिन्तन नहीं, कुरीतियों पर व्यंग्य होता है, समस्याओं का समाधान नहीं।

नेता

लोक-नाटकों के नेता धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरप्रशान्त एव धीरललित की सीमा नहीं पाते। ग्राम्य-जीवन में धन और मान, जाति और वर्ण, रूप और विद्या में महान् अन्तर होने पर भी यह भेद-भाव हृदय पर उतना आघात नहीं पहुँचाता जितना नागरिक-जीवन में यह बलेशकर प्रतीत होता है। गाँवों में चमार भी ब्राह्मण का चाचा और दादा है। बड़े-से-बड़ा रईस और प्रकांड विद्वान् भी निर्धन अनपढ़ किसान का बेटा और पोता है। वहाँ बड़े और छोटे का मापदण्ड परोपकार की भावना है जो दीनों का जितना अधिक हितचिन्तक है वह उतना ही बड़ा है। निर्धन और अशिक्षित भी धर्म और सदाचार के बल पर सम्मानित बनता है। माली का बेटा, अन्धी दुलहिन, स्याहपोश, दयाराम गूजर, बेकसूर बेटा, श्रीमती मजरी, नाटकवाली, विचित्र घोड़े-बाज, मेला घूमनी, बेटा बेचवा, निर्दय जमींदार आदि व्यक्ति भी सफल नायक बनने के अधिकारी होते हैं।

नायको को धार्मिक, पौराणिक, सामाजिक, ऐतिहासिक इत्यादि विविध कोटियों में रखा जा सकता है। विश्व का कोई व्यक्ति नायक बनने का अधिकारी हो सकता है। आवश्यकता केवल इस बात की है कि उसमें लोक-रजन की क्षमता हो, वह सगीतज्ञ और चमत्कारी हो।

उत्तर भारत में नायक का कदाचित् सबसे अधिक व्यापक क्षेत्र स्वांग-शैली में दृष्टिगोचर होता है। कथावस्तु, नेता और रस दृष्टि से इस शैली पर विशेष रूप से ध्यान देना आवश्यक है।

स्वांग—स्वांग नाटक के मुख्यतः दो रूप मिलते हैं—पूर्वी और पश्चिमी। पूर्वी रूप हाथरस, एटा आदि जिलों में प्रचलित है और पश्चिमी रूप हरियाणा और रोहतक में। पूर्वी रूप के आधुनिक कवि नथाराम और पश्चिमी के लक्ष्मी एव हरदेवा माने जाते हैं। हरियाणा ब्रजभूमि और मेरठ कमिश्नरी के विस्तृत भू-भाग में लोक-नाटको की यह परम्परा शताब्दियों से निरन्तर चली आ रही है।

मध्यकाल में सादुल्ला^१ नामक एक प्रसिद्ध लोक-कवि हरियाणा प्रान्त में उत्पन्न हुआ। जिस प्रकार वारहवीं-तेरहवीं शताब्दी में अब्दुल रहमान नामक कवि ने अपभ्रंश में सन्देश-रासक की रचना की उसी प्रकार सादुल्ला नामक लोक-कवि ने अनेक लोक-गीतों और लोक-नाटकों की रचना की। उनके लोक-गीत और लोक-नाटकों की परम्परा उत्तरोत्तर विकसित होती गयी। आज दिन भी इन लोक-नाटकों का इतना प्रचार है कि सांग-मण्डलियाँ, दिल्ली-जैसी नगरी में एक-एक नाटक खेलकर पाँच-पाँच सहस्र रुपये तक अर्जित कर लेती हैं और सहस्राधिक व्यक्ति खुले मैदान में रात-रातभर इन नाटकों का अभिनय देखते रहते हैं।

हम पूर्व कह आए हैं कि सांग-नाटकों में पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, राजनीतिक एव लौकिक सभी विषयों का समावेश होता है। लौकिक में तात्पर्य है उनकी कथाओं से जिनको मध्यकाल में किसी प्रतिभाशाली कवि ने अपनी उत्पत्ति से निमित्त किया। इन लोक-कथाओं के आधार पर निमित्त नाटक नवमें अधिक आकर्षक होते हैं। राजा भवृहरि, गोपीचन्द, भक्त पूरनमल, हीर-रांभा आदि नाटकों की इतनी ख्याति है कि दूर-दूर से ग्रामीण जनता इन्हें देखने की दृष्ट पड़ती है। इनके कथानकों में इतना आकर्षण है, उनके गीतों में

^१ इस कवि का १२वीं पंजा में इमरान चौबामा नामक एक वृद्ध ने तीन शताब्दियों की मन्त्रिण विधि मन्त्र मन्त्र के लगभग दसल्लिखित ग्रन्थों को मनु १६६७ के दशक में एक कुण्ड में पकड़ दिया।

इतनी प्रभविष्णुता और मरसता है, इनके कथोपकथन में इतना व्यंग्य है कि जनता मुग्ध हो जाती है। इन नाटकों में नाटकत्व से साथ कविता है, संगीत के साथ नूतन भावों की कोमलता है, रससिद्धि के साथ चरित्र का विकास है। इनमें अन्तर्द्वन्द्व का विश्लेषण है और बाह्य मघर्ष का प्रदर्शन। सभी रसों से आप्नुत अनेक भावों और भावनाओं से परिपूर्ण लोक-नाटकों के मनोहारी दृश्यों की छटा स्पृहणीय रही है। उदाहरण के लिए पूरनमल नामक स्वर्ग का एक दृश्य देखिए। म्यालकोट का बूढ़ा राजा शम्भुपति एक सरदार फूलचक्र की बेटी लूणादे पर मोहित होकर व्याह कर लाता है। राजमहल में मपत्नी को विचमान देखकर लूणादे के हृदय पर जो आघात पहुँचता है उमका वर्णन करते हुए वह कहती है—

याने कहूँ मैं बात प्रीतम आपके ताही।

मैं तो सौत के साथ हरगिज भी रहूँ नांही।।

किन्तु राजा के आग्रह पर वह महल में रहने लगी। एक दिन एकान्त में वह अपने हृदयगत भावों को इस प्रकार प्रकट करती है—

मैं तो जोवन में भरपूर पिया की गरदन हाले ओ ॥

मैं तो वरस वीस में आई, मस्ती अग-अग में छाई,

म्हारा पिवजी साठा माही, कुवडा होकर चाले ओ ॥ मैं०

म्हारी अखियाँ हुई नशीली, अमियाँ पक पक बनी रसीली।

पिव की चमडी पड गई ढीली, कुवडा होकर चाले ओ ॥ मैं०

मैं तो भर जोवन मतवाली, म्हारे अग अग में लाली।

लेकिन पिवजी हो गया खाली, साल कलेजे साले ओ ॥ मैं०

बावल बूढा ने परणई, जिसमें बाकी कुछ भी नाई।

मैं तो हाय करूँ अब काई, फोड़ा जोवन घाले ओ—मैं०

इस नाटक में नवयुवनी रानी, शखवती के पुत्र पूरनमल पर आसक्त होती है। उस समय पूरनमल कहता है—

मत कुपथ में पड़े माय मत उल्टी बात चलावै।

बेटा नै भरतार बणाया, आ घरती हिल जावै ॥

रानी लूणादे पुत्र पर बलात्कार का आरोप लगाती है और वृद्ध कामुक राजा उसे मूली पर चढ़ाने की आज्ञा देता है। पूरनमल को मूनी दे दी जाती है। मृत्यु के उपरान्त उमकी दोनों आँखें निकालकर रानी के पान भेजी जाती है और शव को एक कूप में डाल दिया जाता है। सयोग से गुरु गोरखनाथ उम कूप पर पहुँच जाते हैं और उस शव को पुनरुज्जीवित करते हैं। पूरनमल

गुरु गोरखनाथ का शिष्य बन जाता है। वह भिक्षा मागते हुए स्यालकोट में अपनी जन्म-भूमि देखकर प्रसन्न होता है। रानी क्षमा-याचना करती है। पूरनमल की माता अम्बादे पुत्र को पाकर घन्य हो जाती है।

लखमीचन्द्र प्रसिद्ध लोक-नाट्यकारों में से एक है। सांगियों में इस व्यक्ति को जनता ने सबसे अधिक अपनाया है। इनकी कविताएँ भावमय और सरम हैं। पूरन भगत के स्वाग की इस रागनी को देखिए—

पूरनमल की मौसी उस पर मोहित हो जाती है तो पूरनमल उसे किस प्रकार समझाता है—

मा बेटे पै जुलम करै सँ देख राम के घर नै
पतिवरता इकसार समझती छोटी बड़ी उमर नै
सावित्री सत्यवान पती नै आप ढूँढकर ल्याई
बरस दिन भीतर मर लेगा नारद नै कथा सुनाई
वरत एकादशी का धारण करकै व्याह करवा सुख पाई
गये थे बना में लकड़ी तोड़न कजा पती सिर छाई।
धर्मराज तै धर्म के कारण ल्याई थी जिवा के वर नै ॥
पतिवरता इकसार समझती छोटी बड़ी उमर नै ॥
इन्द्राणी, रूप्याणी, विमाणी, अनुसुइया की के गिनती
पतिवरता थी कौशल्या जो रामचन्द्र से सुत जणती
विषय ने त्याग भजन में लागे जब पतिवरता बनती
मदनावत श्री दमयन्ती सदा भजन हैं हरि के सुणती
एक भीराबाई पार उतर गई पति समझ पायर नै
पतिवरता इकसार समझती छोटी बड़ी उमर नै ॥
कहै लखमीचन्द्र हे मा मेरी के भोगे बिना सरं सँ
तेरे वारगी बेहूदी का के बेडा पार तरं सँ
आगे मिल जाएगा वर जोड़ी का के मेरे बिना मरं सँ
मा हो के नै डूब गई बेटे पै नीत घरं सँ
फूँडी मिलेगी तनै कीडा की खा जागे चूँटि जिगर नै
पतिवरता इकसार समझती छोटी बड़ी उमर नै ॥

लखमीचन्द्र की यह रागनी जो कि पद्मावत मगीत में से ली गई है स्नेह का अत्युन्नत उदाहरण है। यहाँ पर इम गीत के प्रत्यक्ष और परोक्ष दो अर्थ निकाले गए हैं—

चन्द्रदत्त की आज्ञा लेकर फिर भगवान मनाया
 चाल पडा रणधीर रात नै कर कावू मे काया ।
 घोर अन्धेरा पृथ्वी तै अम्बर मिला दिखाई दे था
 बढा अगाडी फूल जोत कीसा दिखाई दे था
 सत का सागर जान का भंभट जला दिखाई दे था
 सात घात की चमक चान्दनी किला दिखाई दे था
 लोहे, चाँदी, सोने का कमरा खूब लगी धन माया ॥

चाल पडा रणधीर रात नै कर कावू मे काया ।
 ऋषि मुनि योगी सन्यासी जहाँ त्यागी आप खडे थे
 भूत भविष्यत् वर्तमान जहाँ तीनों ताप खडे थे
 मेहर तेहर और मोह माया ने खुलकर खेल रचाया ॥

चाल पडा रणधीर रात नै कर कावू मे काया
 खडे चुपचाप कोई सा ना इधर उधर हिले था
 पाँच खडे दर चार - पाँच का दौरा ही दूर चल था
 पद्मावत के महलों ऊपर अद्भुत नुर डले था
 नौ नाडी और दस दरवाजे ज्ञान का दीप जले था
 भाँकी माँ के पद्मावत के पडे रूप को छाया ॥

चाल पडा रणधीर रात नै कर कावू मे काया ।
 इन सब का रग - ढग देखकर हृद तै आगे बढ गया
 शीशे का रगमहल देख कै फरक गात का कढ गया
 लखमीचन्द गुरु की आज्ञा से जब कोई अक्षर पढ गया
 दस डडे रहे लाग कमन्द के पकड कै ऊपर चढ गया
 सूती हूर जगावण खातिर मुँह पर तै पल्ला ठाया ॥

चाल पडा रणधीर रात नै कर कावू मे काया ।

लोक-नाटको मे स्त्रियो को पर्याप्त महत्ता दी जाती है । इतिहास पुराण
 से अनेक योग्य महिलाओं का चरित्र इतिवृत्त बनाया गया है । भारतीय इति-
 हास के स्वर्णिम पृष्ठों मे मीरा का नाम सदैव अमर है । उसका जीवन-आदर्श,
 त्याग और निष्ठा मे पूर्ण जीवन था । एक वारात को देखने पर मीरा का
 अपनी मा से अपने पति के बारे मे पूछना और माँ का एकमात्र गिरधर को ही
 उसका पति बतलाना मार्मिक घटना थी । यही मीरा के लिए एक कठोर
 साधना का मार्ग बन गयी और उसी दिन से मीरा ने गिरधर गोपाल को ही
 अपने पति-रूप मे ग्रहण किया । उन्मुक्त यौवन का समय आया, किन्तु मीरा

अपने मार्ग से विचलित न हुई। उदयपुर के राणा ने मीरा के विवाह का प्रस्ताव उसके पिता के समक्ष रखा यद्यपि विवाह स्वीकार हो गया, किन्तु मीरा तो सच्चे हृदय से एक बार अपने पति को वर चुकी थी। फिर गिरधर के त्याग पर मीरा महाराणा को पति स्वीकार करके भारतीय आदर्श को किस प्रकार गिरा सकती थी? भारतीय नारी की यह उदात्त भावना निम्न पक्तियों में कितने सुन्दर ढंग से प्रस्फुटित हुई है? मीरा अपनी माँ से प्रत्युत्तर में कहती है—

मात-पिता ने धर्म दिया, दिया महाराणा तैं डर कं
पति का प्रेम भुलावण लागी क्यों धिगताणा करकं
अपनी माँ के सग थी मीरा पूजा बीच निगाह थी
एक बार पूजण गया मन्दिर मे वारात सजी सग जा थी
मैं बोली कौण कित जा सैं समझ लावण आली मा थी
न्यू बोली बनहा बनडी ल्यावे जिसने पति की चाह थी
पति का प्रेम भुलावण लागी क्यों धिगताणा करकं

नाम सुणा जब गिरधर जी का आनन्द हो गई काया
वीरवानी नैं पति विन अच्छी लागं ना धन माया
उसका प्रेम ठीक हो जासैं जिसने ज्यादा प्रेम बढाया
पुद माता के कहने से मैंने गिरधर पती वणाया
कहँ प्रीति सच्चे दिल तैं प्रेम बीच मे भर कं।

पति का प्रेम भुलावण

स्वांग का तीसरा प्रसिद्ध नाटक है हीर-रांभा। हीर-रांभा का नाटक रामदी के तत्व से पूर्ण है।

हीर-रांभा वारसशाह का प्रबन्ध काव्य है। इस काव्य का इतना प्रचार हुआ कि इसके आधार पर कई लोक-नाट्य विरचित हुए। स्वांग और गिट्टा में सबने अधिक इसका प्रचार हुआ। हीर-रांभा नाटक का नायक रांभा ही है क्योंकि वही फल भोक्ता है। नायिका हीर है। वारसशाह ने हीर का चरित्र ऐसे ढंग में प्रस्तुत किया है कि उस के मामने उसकी महिलियाँ गोए लगती हैं।

रांभा अपनी भाभी में झगड पडता है बात बढ जाती है और भाभी व्यंग्य कमनी है, देखूंगी जब तू जाकर हीर व्याह लाएगा। नहना रांभा के मन में हीर-प्राप्ति के लिए सकल्प उठा। वह घर छोडकर चल देता है। राय में बाँसुरी उठाना है। नदी के पार पहुँचकर वह विश्राम करने के विचार में एक कमरे में जाकर रुकता है। कमरा आगमप्रद था। विस्तर पर पडते ही गहरी

नीद में सो जाता है। इतने में कोई हीर को सूचित करता है कि तेरे बिछौने पर कोई परदेशी सोया पड़ा है। शहर के बड़े सरदार की पुत्री गर्व से तन जाती है। किसका साहस है कि हीर के पलंग पर आ पड़े? वह सहेलियों को लेकर चलती है। हाथ में सजा देने के लिए कोड़ा होता है। राँभा के चेहरे की मासूम झलक और सुन्दरता हीर की आँखों को चकाचाँव कर देती है। प्रेम हिलोरें ले दोनों के दिल में छा जाता है और फिर प्यार की पीग लोक-दृष्टि से चोरी-चोरी बढ़ती है। हीर-राँभा एक-दूसरे के साथ रहने का वचन देते हैं।

यहाँ तक हीर-राँभा में आपको प्यार के सुख का उत्कर्ष मिलेगा। आत्माओं के मिलन का संगीत सुनाई देगा। यहाँ मधुरता है, यहाँ दो जिन्दगियाँ मिलकर एक साथ एक नयी जिन्दगी का निर्माण करती है।

इसके पश्चात् ट्रेजडी शुरू होती है। घर की इज्जत पर डाका पड़ते देख हीर का चाचा रगमच पर प्रवेश करता है। हीर का पिता शीघ्र ही उसका (हीर का) विवाह कर देता है। हीर ससुराल चली जाती है। यहाँ से आपको प्यार की वेदना मिलेगी, ट्रेजडी तत्त्व का रूप यही में निखरने लगता है।

कालान्तर में राँभा का लौकिक प्रेम मिलन की उत्कठा से पराङ्मुख होकर पारलौकिक प्रेम की ओर अग्रसर होता है। वह योगियों की मण्डलियों में घूमता है, पर इससे भी उसे शान्ति नहीं मिलती। हीर ससुराल जाकर बीमार हो जाती है। राँभा योगी बन उससे मिलता है, भाग जाने का कार्यक्रम निश्चित हो जाता है। भागते हुए वे दोनों पकड़ लिए जाते हैं और यह लोक-नाट्य राँभा और हीर की मृत्यु पर समाप्त हो जाता है।

वारसशाह ने देहात के कैनवास पर इस महान् दुखान्त कृति को अंकित किया है। इसी कैनवास पर उसने मानवीय अनुभूतियों के साथ-साथ उस समय के वातावरण, मस्कृति और रहन-सहन को चित्रित किया है। इसी-लिए वारसशाह का हीर-राँभा पिछले तीन सालों की ऐतिहासिक चेतना को लिए खड़ा है जिसकी ट्रेजडी बेजोड़ है और जिसका नाटकीय तत्व हृदय-ग्राही है।

रूप-वसन्त (सामाजिक नाटक)

दारानगर के राजा चन्द्रसेन की रानी रूपावती से रूपवसन्त नाम के दो पुत्र हुए। एक दिन रानी रूपावती ने अपने महलो में देखा, कि एक चिड़ा

पहली चिडिया के मरने पर दूसरा विवाह कर लेता है। दूसरी चिडिया ने आकर उसके बच्चों को बहुत तग किया। ऐसा देखकर रानी ने राजा से कहा कि मेरे मरने के उपरान्त आप दूसरा विवाह न करें। राजा ने रानी को आश्वासन दिया कि वह कभी भी दूसरा विवाह न करेगा।

कुछ दिनों के उपरान्त रानी रूपावती की मृत्यु हो जाती है। राजा को वृद्ध मन्त्री तथा अन्य कुटुम्बीजनों के आग्रह पर अवधपुरी के राजा चित्रसेन की पुत्री चित्रावती से विवाह करना पड़ता है। चित्रावती युवती थी और उसका यौवन चरमावस्था पर था। वह राजकुमार वसन्त पर मुग्ध हो जाती है। उसकी वासना जागृत हो जाती है परन्तु वसन्त उसे माता ही मानता रहा। काम न बनता देखकर चित्रावती वसन्त पर आरोप लगाकर उसे मरवाना चाहती है। राजा बाँदियों के साक्ष्य पर वसन्त को फाँसी की आज्ञा देता है। यह ज्ञात होने पर रूप स्वयं वसन्त के पास जाकर मृत्यु की इच्छा प्रकट करता है। मन्त्री की बुद्धिमानी से दोनों को ऐसी फाँसी लगाई गयी कि वे मृत्यु से बच गए।

शैली

लोक-नाटको की विविध शैलियाँ हैं। इनमें लीला-शैली, स्वांग-शैली, यात्रा-शैली, कीर्तन-शैली, भांड-शैली, विदेशिया-शैली, भवाई-शैली, गिद्दा-शैली प्रमुख हैं। प्रत्येक शैली में नृत्य और संगीत का विधान पृथक्-पृथक् रूप से होता है। स्थानीय रुचियों और स्थानीय संगीत-पद्धतियों में अन्तर होने के कारण शैली में अन्तर आ जाता है, किन्तु जहाँ तक कथावस्तु, नेता और रस का प्रश्न है प्रत्येक शैली में समानता पाई जाती है। पाँच-सात प्रमुख पात्र सम्पूर्ण नाटक का अभिनय नृत्य और संगीत द्वारा रात्रि के अधिकांश भागों तक दिखाते रहते हैं। सूत्रधार और प्रमुख पात्र आद्योपान्त रगमच पर विराजमान रहते हैं। संगीत और नृत्य में शास्त्रीय, अशास्त्रीय सभी पद्धतियों को स्थान मिलता है। स्थानीय प्रतिभा के बल पर नृत्य के प्रकार और संगीत के स्वर-प्रवाह में अन्तर पड़ता जाता है। मुख्य रूप में निम्न शैलियाँ भारत के विभिन्न भागों में दिखाई पड़ती हैं। सर्वप्रथम कीर्तनियाँ शैली में गायक वृन्द गजरी या करताल नेकर अर्द्ध-वृत्ताकार रूप में खटा होता है। दोनों छोर पर दो नगीतज्ञ खोले बजाते हैं और शेष करताल। ठीक मध्य में पार्टी का नायक गड़ा होता है। नर्तक घाँती, उत्तरीय और पगड़ी धारण करते हैं। किर्मी गम के आलाप के साथ-साथ खजरी की ध्वनि भूँज उठनी है। नायक के नृत्य

प्रारम्भ करते ही सारी पार्टी नर्तन करने लगती है। नायक भक्ति-सम्बन्धी नाटक को कीर्तन के रूप में गाता जाता है। गायन के उपरान्त नर्तक कवि भावों को नृत्य के द्वारा प्रदर्शित करता है और सभी पात्र उसी के साथ स्वर मिलाकर 'कोरस' गाते जाते हैं।

नृत्य-नाटक

मणिपुर का नृत्य-नाटक लहरोवा कहलाता है। लहरोवा का अर्थ है, देवताओं का नृत्य। नृत्य के आधार पर भरत के नाट्य-शास्त्र में वर्णित इन्द्र के ध्वजारोहण उत्सव की कथावस्तु प्रदर्शित की जाती है। मणिपुर के भैरग गाव में प्रति वर्ष चैत्र-वैशाख मास में यह उत्सव ८-१० दिन तक चलता रहता है। इसका दूसरा कथानक है शिव और पार्वती के अवतार की कथा। इस कथा के नायक हैं, खम्बा और नायिका थैवी। खम्बा और थैवी शिव-पार्वती के अवतार माने जाते हैं।

इस नृत्य नाटक में कथक नृत्य त्रिताल, एक ताल और भूपताल के साथ चलता है। गुरु सूर्य बाबासिंह ने प्राचीन परिपाटी में परिवर्तन किया और रदताल, ध्रुपद-ताल, चौताल, आधा चौताल और घमार का भी इसमें मिश्रण किया।

भवाई

लोक-नृत्यों में भवाई का विशेष महत्त्व है। भवाई नाटकों के अभिनेताओं की एक जाति ही बन गई है, जिन्हें भवाया अथवा तारगाला कहते हैं। ये लोग औदीच्य श्रीमाली और व्यास ब्राह्मण हैं। इनके इतिहास की प्राचीनता अनुसंधान का विषय है। इतना तो स्पष्ट ही है कि पूना के पेशवाओं ने इस कला को प्रोत्साहन दिया था और इस शैली के नाट्यकारों को स्वर्ण उपवीत देकर सम्मानित और पुरस्कृत किया था। आज से सौ वर्ष पूर्व गुजरात के प्रसिद्ध लेखक रावसाहब महीपतराम रुपराम ने भवाई-संग्रह नामक ग्रन्थ प्रकाशित किया और इस मृतप्राय नाट्य-पद्धति को नवजीवन प्रदान किया।

टोला

भवाई के अभिनेता-दल को टोला कहते हैं। टोला में बीस से अधिक पात्र नहीं होते। वे लोग एक गाँव से दूसरे गाँव आठ महीने तक भ्रमण करते हुए अभिनय दिखाते फिरते हैं। जिस गाँव में वे पहुँच जाते हैं वहाँ उत्सव-सा होने लगता है। ग्रामीण जनता उनके लिए भोजन, प्रकाश और नाट्य-शाला का प्रवन्ध करती है।

“शाहजादा—गुज्जर पै क्या मोही है, गुज्जर लोग गुआल ।
मंन—गुज्जर-गुज्जर बहुत भले मेरे, शाही लोग के काल ।
बादशाह ! शाही लोग के काल ।”

यहाँ गुजर का गुज्जर, ग्वाल का गुआल रूपान्तर केवल शब्द-सगीत का प्रभाव लाने के लिए किया गया है ।

सगीत 'स्याहपोश' १ में मगलाचरण के अवसर पर कवि कहता है .—

करन कष्ट सब नष्ट दुष्ट गजन-मजन व्रंतापन ।

शमन अमगल मूल दमन क्रोधादि मान मद पावन ॥

भ्रष्ट भुजी आठो भुज विक्रम धारि स्वर्ग शर चापन ।

असुर मारि भय टारि देव इन्द्रादि करे अस्यापन ॥

नमामिरक्त गजनी—सकल मुनिन रजनी ।

उदय विज्ञान करो तुम ।

गण दोषण शुभ अशुभ काव्य के लिखि अज्ञान हरो तुम ॥

सगीत अमरसिंह राठीर में एक स्थान पर भल्लूसिंह शत्रुओं को युद्ध के लिए ललकारता हुआ कहता है —

आज कल रणवश उजागर हाथ उठाय के पैज सुनाऊँ ।

ठठु के ठठु समट्टन कट्टि भपट्टि के लुत्थ पै लुत्थ विछाऊँ ॥

देकर हकनिश क चढूँ न डरूँ रण मारहि मार मचाऊँ ।

ताज समेत हनूँ शिर शाह कौ तो रजपूत को पूत कहाऊँ ॥

शब्द-सगीत की जो शैली अपभ्रंश में प्रायः उपलब्ध होती है लोक-नाट्य साहित्य में उसका यत्र-तत्र दर्शन होता है । “ठठु के ठठु समट्टन कट्टि भपट्टि के लुत्थ पै लुत्थ विछाऊँ” में शब्द-सगीत युद्ध-सगीत के माथ पूर्ण सगति रखने के कारण मनोहारी बन गया है ।

रस

लोक-नाटकों की कथावस्तु के विविध स्रोत हैं । रामायण-महाभारत के प्रसंगों में लोक-कथाओं तक की घटनाएँ इनमें पाई जाती हैं । पौराणिक नाटकों में श्रवणकुमार, नल-दमयन्ती, कीचक-वध, नारद-मोह, शंकर-पार्वती विवाह, अतिप्रसिद्ध नाटक हैं । शृङ्गार रस के नाटकों में नौटकी शहजादी, लैला-मजनू, हीर-रांभा, प्रेमकुमारी गुजपुरी आदि प्रमुख हैं । रामायण और महाभारत की प्रायः सभी प्रमुख नाटकीय घटनाएँ नाटक का इतिवृत्त बन गई हैं । इस प्रकार

वीर-शृङ्गार और करुण-रस की प्रधानता के साथ प्रायः अन्य सभी रसों का समावेश हो जाता है। लोक-नाटको में हास्य-रस अपने ढंग का न्यारा होता है। इनमें शिष्ट हास्य की अपेक्षा ग्रामीण जनता की रुचि के अनुरूप अवहसित एवं अतिहसित की अधिक मात्रा रहती है। इसके लिए विद्रूपक की विलक्षण वेशभूषा (फटे चीथड़ों पर अंग्रेजी टोप) के अतिरिक्त उसका अगसचालन, आँख मटकाना, जीभ निकालना, भों सिकोडना, कमर हिलाना, पैर फेंकना, आँखें फाडना, गधे जैसा रेंकना, ऊँट सदृश बलवलाना, वन्दर जैसी आकृति बनाना, उल्लू के समान देखना, पशु के समान देखना, पशु-समान खाना-पीना, सोने में खरटि भरना, हैं-हैं, ही-ही हँसना, कृत्रिम ढंग से रोदन करना, मूछों का हवा में उडना, आधी मूछें दाढ़ी बनाना आदि उपायों का सहारा लिया जाता है।

लोक नाटको पर आरोप

शिष्ट समाज का एक वर्ग लोक-नाटको को असंस्कृत, अशिष्ट और असुन्दर समझकर त्याज्य मानता है। दूसरा कला-प्रेमी वर्ग लोक-जीवन से प्रभावित होकर कहता है—“सच तो यह है कि जब हम इन कोल, सयालो और आदिवासियों का रहन-सहन, नृत्य, सगीत आदि देखते हैं, जब हम लोक-गीतों की सुन्दर मधुर तानें सुनते हैं, जब हम अहीरो, चमारों, धोवियों का नाच देखते हैं तो हमें यह निश्चय करना मुश्किल पड़ जाता है कि अधिक सम्य और सुसंस्कृत कौन है? ये तथाकथित पिछड़े लोग, या हम तथाकथित स्वनाम धन्य नागरिक लोग।”

लोक-नाट्य और तथाकथित शिष्ट नाट्य-साहित्य में भागवत एवं तन्त्रगत अन्तर है। इस अन्तर का मूल कारण यह है कि लोक-नाटक सामूहिक आवश्यकताओं और प्रेरणाओं के कारण निर्मित होने से लोक-कथानको, लोक-विचारों और लोक-तन्त्रों को समेटे चलता है और जीवन का प्रतिनिधित्व करता है। इसके विपरीत शिष्टजनों का नाट्य-साहित्य व्यक्ति की आवश्यकताओं और प्रेरणाओं का परिणाम होता है। लोक-नाटक सदा विकासोन्मुख होने के कारण समसामयिकता का ध्यान रखता है, उसमें परम्परा के साथ सामयिक प्रेरणा का निर्वाह होता है, वह पूरे समाज के जीवन-चरित्र, स्वभाव, विचार, आदर्श आदि को चित्रित करने, रूपरंग देने में समर्थ होता है। इसके प्रतिकूल जब-जब विशिष्ट नाट्यकार लोक-जीवन से अनभिज्ञ रहकर अपनी व्यक्तिगत अनुभूति के बल पर नाटक-शास्त्र के सिद्धान्तों के परिपालन में सलग्न हो जाता है तो वह पिटी-पिटाई लकीर पर चलता रहता है और उसका साहित्य जन-जीवन को प्रतिविम्बित

नहीं कर पाता। लोक-नाट्य में प्रौढ़ता एवं गाम्भीर्य भले ही न हों पर उसमें स्वाभाविकता और सरलता है, स्पष्टता और मधुरता है, इन नाटकों के प्रतीकों में नवीनता और सुन्दरता है। तात्पर्य यह कि लोक-नाट्य में सामुदायिक जीवन की मर्यादा के साथ सजीवता, सजगता, आस्था, विश्वास, सारल्य और सत्य-निष्ठा है। किन्तु शिष्ट नाटकों में वैयक्तिक अनुभूति के साथ व्यक्तिगत मर्यादा, समस्याओं की गम्भीरता, विचारों की सूक्ष्मता है। लोक-नाटकों पर सबसे बड़ा आरोप अश्लीलता विषयक है। कहा जाता है कि लोक-नाटकों की कथावस्तु निकृष्ट होती है और उसका हास्य भद्दा और भोडा होता है, उसके मनोविनोद की शैली अशिष्ट एवं अशास्त्रीय होती है।

तथ्य तो यह है कि उक्त आरोप लोक-नाटकों पर ही नहीं शिष्ट-नाटकों पर भी लगाया जा सकता है। जिस प्रकार तथाकथित शिष्ट-नाट्य-साहित्य में अशिष्ट साहित्य प्रचुर मात्रा में दिखाई पड़ता है उसी प्रकार लोक-नाट्य-साहित्य में भी उच्चकोटि का शिष्ट-साहित्य प्रचुरता से उपलब्ध है। इस साहित्य में सर्वथा अपरिचित रहने के कारण ग्राम्य जनता को सर्वथा अपठ और मूर्ख मानकर यह धारणा बना ली गयी है। इसमें सन्देह नहीं कि लोक-नाटकों की भाषा अलङ्कृत और पाण्डित्यपूर्ण नहीं होती, लोक-नाटकों के छन्द दूषित और स्वच्छन्द हैं किन्तु उनकी विशेषताओं की अवहेलना कर केवल दोष-दर्शन से उनके साथ न्याय नहीं होगा। शिर्फ महोदय के विचारानुसार लोक-नाटकों की भाषा स्पष्ट, उपयुक्त है, इनके गीत स्वाभाविक, नाटकीय, कल्याण, हास्य, प्रेम एवं आसद तत्त्व से पूर्ण हैं —

“The metre is rough and ready, but the language itself is musical and expressive it is a language which calls a spade in the sense that there is one word for each material object, each action or each sentiment described, and that word is the right one The songs are natural and dramatic and abound in pathos and humour, in romance and tragedy

विशेषताएँ

लोक-नाटककार की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि वह विशिष्ट नियमों, म्दियों, अन्य परम्पराओं एवं मान्यताओं के बन्धनों को तोड़ता हुआ प्रकृति के गमान मुक्त बना रहता है। उसकी पर्यवेक्षण-शक्ति विलक्षण होती है। वह व्यक्ति की नहीं समाज की आवश्यकताओं, उसकी सांस्कृतिक और बौद्धिक प्रायाश्नाओं, रुचियों, आदर्शों के अनुरूप अपने को सदैव बदलता रहता है।

“फलत उसका विकास-क्रम कभी अवरुद्ध होकर जडीभूत नहीं बना, वह प्राणवन्त और गतिशील होता गया। वह आनन्द का कारण और मनोरजन का साधन, प्रेरणा का स्रोत और कर्तव्य परायणता का माध्यम बना रहा।”

इन नाटको ने लोक-जीवन को सयत एव सुखी बनाने का सदा प्रयास किया है। सरस गीतो के माध्यम से नीति-धर्म के उद्योगी सिद्धान्तो को अवगत कराने में लोक-नाटको का बडा हाथ रहा है।

‘स्याहपोष’ नामक संगीत नाटक में एक स्थान पर गवरू पातिव्रतधर्म के सिद्धान्त को तुलसीदास के सदृश इस प्रकार समझाता है—

आगम निगम पुराण मे, किया व्यास निरधार।

उत्तम मध्यम नीच लघु, धर्म पतिव्रत चार ॥

धर्म पतिव्रत चार परस्पर श्रुति पुराण यों गावें।

उत्तम पति के सिवा स्वप्न मे हूँ परपति पास न जावें ॥

मध्यम को परपति पिता सुत भ्राता तुल्य दिखावें।

बचे समझ कुलकान लघु अथम अबसर को नहिं पावें ॥

लोक-साहित्य के अध्ययन का निरन्तर प्रचार इस बात का प्रमाण है कि शिष्ट साहित्य और ‘ग्राम्यगिरा’ का भेदभाव क्रमशः विलीन होता जा रहा है। जिस प्रकार मस्कृत के विद्वानो ने प्रारम्भ में प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य की उपेक्षा की किन्तु कालान्तर में इसकी बलवती शक्ति की परख हो जाने पर स्वागत किया, उसी प्रकार हिन्दी खडी बोली के विद्वान् लोक-नाट्य-साहित्य को जनता के क्षणिक मनोरजन का केवल साधन ही नहीं मानते उसे भारतीय जन-जीवन के दर्पण के रूप में स्वीकार करने लगे हैं। लोक-नाट्य-साहित्य इतना विशाल और महत्त्वपूर्ण है कि इसमें भारतीय सस्कृति का सहज रूप देखा जा सकता है। इसमें सहस्र वर्षों तक सहिष्णु बने रहने वाले कृपको के जीवन-दर्शन का पता लगाया जा सकता है। लोक-नाटको में वे तत्व निहित हैं जो समय-समय पर देशकाल के अनुरूप जीवन्त साहित्य प्रस्तुत करके लोक-जीवन को रस-सयुक्त करते रहे। यदि सहानुभूति के साथ इस विशाल साहित्य का अनुशीलन किया जाय तो इस रगमच के भीने आवरण से हमारे लोक-जीवन का शताब्दियों का इतिहास भाँकता हुआ दिखाई पड़ेगा। देश के विशाल जनसमूह की आशा-आकांक्षा, विजय-पराजय, आचार-व्यवहार, साहस-सघर्ष आदि की जीवित कहानी मुखरित हो उठेगी।

डॉ० हजारीप्रसाद के शब्दों में लोक-नाटको का समस्त महत्व उनके काव्य-सौन्दर्य तक ही सीमित नहीं है। इनका एक बहुत ही महत्त्वपूर्ण कार्य

है, एक विशाल सभ्यता का उद्घाटन, जो अब तक या तो विस्मृति के समुद्र में हूवी हुई थी या गलत समझ ली गई है। जिस प्रकार वेदों द्वारा आर्य सभ्यता का ज्ञान होता है उसी प्रकार ग्राम-गीतों द्वारा आर्य-पूर्व सभ्यता का ज्ञान होता है। इंट-पत्थर के प्रेमी विद्वान् यदि घृष्टता न समझें तो जोर देकर कहा जा सकता है कि ग्राम-गीत ही वेदों के भाष्य का काम दे सकते हैं।

इसी प्रकार राल्फ विलियम्स ने एक बार कहा था—“लोक-साहित्य न पुराना होता है, न नया। वह तो उस वन्य वृक्ष के सदृश होता है जिसको जड़ें अतीत की गहराइयों में घुसी होती हैं, मगर जिसमें नित नई शाखाएँ, नई पत्तियाँ, नए फल निकलते रहते हैं।”

पन्द्रहवीं शताब्दी का रंगमंचीय नाट्य-साहित्य

[देशी भाषा में]

जिस प्रकार श्रव्य काव्य की श्रीवृद्धि में मध्ययुगीन मन्त महात्माओं का प्रमुख योगदान रहा है, उसी प्रकार देशी भाषा के आदि रंगमंचीय नाटकों के सृजन एवं उनके अभिनय में इन महात्माओं ने उल्लेखनीय कार्य किया है। पन्द्रहवीं शताब्दी में ब्रजभाषा एवं ब्रजवोली का प्रचार उत्तर भारत में सर्वत्र बढ़ता जा रहा था। साधु-सन्तों की कृपा से भगवान् कृष्ण का चरित्र उनकी मातृभाषा के माध्यम से जीवन के प्रति अनुराग उत्पन्न करने में सहायक सिद्ध हो रहा था। ब्रजभूमि में रासलीला के प्रेक्षण से यात्रियों, तीर्थवासियों एवं ग्राम्यनिवासियों को अवर्णनीय आह्लाद प्राप्त हो रहा था। ब्रजभूमि उस काल में राष्ट्रीय एकता एवं परमार्थ प्रेरणा का स्रोत बन रही थी। जीवन की साधना ब्रजभूमि की रजलेप एवं आचार्यों के दर्शन के बिना अपूर्ण मानी जाती थी।

इन आचार्यों की प्रेरणा से ब्रजभाषा और ब्रजवोली का काव्य देश के कोने-कोने में आदर प्राप्त कर रहा था। भारत के पूर्वी भाग बंगाल और आसाम में कृष्ण काव्य ने रंगमंच को केन्द्र बनाया। चैतन्य महाप्रभु, महापुरुष शंकरदेव, माधवदेव, गोपाल अटा, रामचरण ठाकुर, द्विज भूषण, दैत्यारि ठाकुर प्रभृति महात्माओं ने श्रीमद्भागवत्, वैवर्त्त पुराण, हरिवंश आदि पुराणों के आख्यानो के आधार पर कृष्ण जीवन से सम्बद्ध एकाकी नाटकों की रचना की। उन्होंने आसाम के गाँव-गाँव में नामघरो का निर्माण किया जिनमें नाट्य अभिनय के लिए अभिनय शाला की भी प्रायः व्यवस्था रहती थी। उन पर पट-परिवर्तन का प्रबन्ध था। आश्चर्य का विषय है कि यूरोप से भी पूर्व इन भगवद्भक्तों ने दृश्यपरिवर्तन के समय रंगीन चित्र का विधान बनाया और कृष्ण जीवन के अनुकूल दृश्यों का निर्माण किया। उदाहरण के लिए महापुरुष शंकरदेव के एक नाटक का उल्लेख करना उचित होगा। शंकरदेव

के प्रथम नाटक चिह्नयात्रा में सप्त वैकुण्ठ का वर्णन आता है। इस नाटक के अभिनय के लिए उन्होंने सात चित्रित रंगीन चित्रपट प्रस्तुत किये। उनके शिष्य रामचरण ठाकुर विरचित शंकरदेव चरित के पृष्ठ १३६१ पर इस तथ्य का उल्लेख इस प्रकार है—

“शंकरदेव ने एक सन्यासी से चित्रकला सीखी। उन्होंने नाटको के अभिनय के लिए स्वतः चित्रित पटों का निर्माण किया। प्रत्येक वैकुण्ठ के दृश्य निर्माण में उपवन, सरोवर, अनन्तनाग शैया, कल्पतरु वृक्ष एवं अन्य स्वर्गीय पदार्थों को वैष्णव ग्रन्थों के अनुसार उन पर चित्रित किया। तदुपरान्त उन्हें सगीतज्ञ (वायन), सहायक (पालि) एवं अभिनेता (नटुवा) का चयन किया और चेहरा (मुख) तथा अन्य अभिनयोपयोगी वस्तुओं का सकलन किया। तत्पश्चात् रगमच (रभा) निर्मित हुआ और वहाँ प्रकाश की व्यवस्था की गयी। तदुपरान्त चिह्नयात्रा नाटक अभिनीत हुआ जिसमें शंकरदेवजी स्वयं एक अभिनेता बने। अभिनय के प्रारम्भ में पाँच प्रमुख अभिनेताओं का परिचय दिया गया। वे पात्र क्रमशः पाँच वैकुण्ठ के अधिपति माने गए। गुरु रामराम छठे वैकुण्ठ के और स्वामी शंकरदेवजी सातवें वैकुण्ठ के स्वामी बने। ६ नारी पात्र—लडके ही स्त्री पात्र के रूप में दिखाए गए थे—हाथों में कमल माल लेकर लक्ष्मी के रूप में ६ वैकुण्ठ के स्वामी के समीप पहुँचे। शंकरदेव का स्वर्ग लक्ष्मी विहीन रह गया। तदुपरान्त विष्णु-सेवक स्तुति करते हुए प्रत्येक स्वर्ग में प्रविष्ट हुए और उनकी स्तुति करने लगे।”

चैतन्य महाप्रभु ने यात्रा नाटको में साहित्यिकता की अपेक्षा सगीत और काव्य क्लृप्ता की अपेक्षा सरलता लाने का प्रयास किया। इसी कारण उस काल के यात्रानाटक स्थायी साहित्य के रूप में उपलब्ध न हो सके। इसके विपरीत आसाम स्थित महात्माओं ने अक्रिया नाट में अभिनय के रगमच प्रसाधन के साथ-साथ साहित्यिक गुणों पर भी बल दिया, अतः इसका परिणाम यह हुआ कि ये अक्रिया नाट अपनी छटा से हिन्दी नाट्य साहित्य को प्रोद्भाषित करने में समर्थ हो रहे हैं।

शंकरदेव के १२, माधवदेव के ६, गोपाल अटा के २, रामचरण ठाकुर के दो, द्विजभूषण के एक और दैत्यारि ठाकुर के दो अक्रिया नाट अभी तक उपलब्ध हो चुके हैं। इनके अतिरिक्त उस काल में और कितने नाटक अभिनीत हुए उनका विवरण अभी तक अन्वकार में पडा है। शोधकर्ताओं के लिए यह मामूली अभी अलम्प्य बनी है।

इन सभी नाटको में कृष्ण जीवन को महत्त्वपूर्ण घटनाओं के आधार

पर कथा वस्तु प्रस्तुत की गयी है। कृष्ण जन्म से लेकर स्यमन्तक-मणि-हरण तक की घटनाओं को ग्रहण किया गया है। राम-जीवन के आधार पर केवल एक ही नाटक 'रामविजयनाट' लिखा गया है। ऐसा प्रतीत होता है कि मिथिला, बगाल और आसाम में गीतगोविन्द के प्रभाव तथा अन्य कई कारणों से कृष्ण की उपासना राम की अपेक्षा अधिक प्रचलित हुई। विद्यापति, चण्डीदास, गोविन्ददास आदि महात्माओं की रचना की मूलभूति कृष्णलीला ही रही है।

सम्भवतः मधुर रम की दृष्टि से कृष्ण-जीवन अधिक उपयोगी था भी। कृष्ण के जीवन में शृङ्गार के साथ वात्सल्य, श्रद्धा, भयानक, रौद्र आदि रसों के लिए विशेष सामग्री थी और नटवर कृष्ण की लीलाएँ रंगमंच पर अधिक हृदय ग्राही भी थी।

रंगमंच की रचना

महापुरुष शंकरदेव ने दो प्रकार की रंगशालाओं में अभिनय की व्यवस्था की। नामधरो में एक विस्तृत रंगशाला स्थायी रूप में निर्मित रहती थी जिसमें समय-समय पर वैष्णव भक्तों द्वारा नाटक अभिनीत होते। दूसरे प्रकार की अस्थायी रंगशालाएँ खुले मैदान में विशेष पर्वों के अवसर पर निर्मित होती जो सभाघर के नाम में अभिहित होती। ये सभाघर एक विशाल पडाल के रूप में होते जिसमें रंगमंच पर पच्चीकारी के काम वाली चांदनी टेंगी होती। दर्शकों को दो भागों में विभाजित कर दिया जाता और उनके मध्य में यातायात के लिए मार्ग होता। रंगमंच के एक उच्च स्थान पर एक घेरे के अन्दर कृष्ण-मूर्ति स्थापित की जाती और सर्व प्रथम उसकी पूजा की जाती। चिरप्रचलित है कि 'भावना करिले कृष्ण पूजिवे लागय।' उस घेरे के सन्निकट गायन वादन वृन्द स्थित होता। इनके पीछे एक चित्रित यवनिका होती। दर्शकों के सम्मुख आने से पूर्व पात्र इस यवनिका के पीछे नर्तन दिखाता। इसी यवनिका के पीछे थोड़ी दूरी पर नेपथ्यगृह होता जिसमें नाटकोपयोगी सभी सामग्री संगृहीत होती। इसी स्थान पर पात्रों का प्रसाधन किया जाता। कृष्णमूर्ति के समीप ही एक स्थान पात्रों की प्रतीक्षा करने के लिए निर्धारित था।

रंगमंच के समीप पथ के दोनों ओर गलीचे या कम्बल बिछा दिये जाते जिन पर महन्त और गोस्वामी विराजमान होते। तदुपरान्त अटाइयाँ बिछा दी जाती और उन पर दर्शकगण एक दूसरे से सटकर बैठते। रंगमंच के एक ओर पुरुषों के लिए और दूसरी ओर स्त्रियों के लिए स्थान निर्धारित होता।

यक्षगान, यात्रा, दशावतार राम, स्वाग, नौटकी, भवाई आदि लोक नाट्यों के सहस्र अकिमा नाट भी रात्रि में भोजनोपरान्त प्रारम्भ होता है। नाटक सारी रात होता है अतः प्रकाश की व्यवस्था अनिवार्य है। झाड़ फानूस पर मोमवत्ती मजाई जाती थी और मिट्टी निर्मित दीपको से सरसो के तेल द्वारा प्रकाश किया जाता था। केले निर्मित खम्भो पर मिट्टी के दीपक प्रायः सुशोभित होते थे। इन दीपको में रुई या कपड़े की वत्ती के स्थान पर, तेल में भीगे विनीलो के द्वारा प्रकाश किया जाता था। मशाल की भी व्यवस्था की जाती थी। ये मशाल बाँस में कपड़े लपेट कर तैयार किए जाते थे और सरसो के तेल से उनमें प्रकाश किया जाता था। किसी पात्र विशेष पर नृत्यकाल में तीव्र प्रकाश के लिए भी व्यवस्था थी।

प्रसाधन

अकिया नाट में स्त्री पात्र के लिए प्रायः किशोर बालको को स्त्रियोचित वस्त्राभूषण के द्वारा सुसज्जित किया जाता है। आभूषणों में आभेद्य, कुडल, मेखला, किकिणी, तूपुर, हार, हेमसूत्र इत्यादि प्रसिद्ध हैं।

तीन प्रकार के वस्त्र उपयोग में आते हैं—शुद्धश्वेत, विचित्र और चमकीले। धार्मिकपुरुष, देवता, यक्ष, ब्राह्मण, क्षत्रिय, स्त्रियाँ, तथा उच्चपात्र शुद्ध वस्त्र धारण करते हैं। मद्यप, विक्षिप्त, विरक्त आदि विचित्र चीथड़े वाले वस्त्र पहनते हैं। योद्धा, प्रेमी, राजा, मंत्री आदि चमकीले तडक-भडक वाले वस्त्र धारण करते हैं। अकिया नाट में भावाभिव्यक्ति के हित वस्त्राभूषण को अधिक महत्त्व दिया जाता है। स्त्रियों के केशविन्यास एवं पुरुषों के दाढ़ी मूछ, की रचना में कौशल की आवश्यकता होती है।

अकिया नाट में पात्रों को विभिन्न रंगों के द्वारा सुसज्जित किया जाता है—श्वेत, नील, पीत एवं रक्त वर्णों के मेल से अनेक प्रकार के रंग प्रस्तुत किए जाते हैं। दैत्य, दानव, राक्षस, पिशाच आदि पात्रों को कृष्णवर्णों के, यक्ष, गन्धर्व, विद्याधर को स्वर्ण वर्णों के एवं विभिन्न प्रदेशवासियों को उनकी आकृति के अनुसार शृंगार में सुसज्जित किया जाता है।

पशु पक्षी एवं जानवरों के मुखड़े (चेहरे) का प्रयोग अकनाट की विशेषता है। बर्मा एवं हल्की लकड़ी में निर्मित आयुधों का व्यवहार होता है। विभिन्न चेहरो के द्वारा पात्रों के पहचानने में बड़ी सहायता मिलती है। देवता, भ्रमुर, राक्षस, भालू-चन्द्र, जानवर तदनुकूल वेशभूषा, पम्ब एवं पुच्छविषाण द्वारा पहचाने जाते हैं। ग्रह्या, गणेश, वकामुर, रावण, वासुकि, हनुमान,

जामवन्त, गरुड, वाराह आदि की पहचान उनकी वेशभूषा से होती है। कथानक के पौराणिक होने से रथ, सिंहासन, पर्वत, वृक्ष, स्वर्ग, नरक आदि की कल्पना कराने के लिए वस्त्र, बेंत, वाँस, हल्की लकड़ी, जानवरो के बाल, स्वर्ण, रजत, टिन, अवरक, खडिया मिट्टी, लाख आदि हल्के उपकरण काम में लाए जाते हैं। लोहा जैसे भारी पदार्थों का उपयोग वर्जित माना जाता है।

पुरुषपात्र मुकुट, नकली मूछ-दाढ़ी, एव वय के अनुसार केश धारण करते हैं।

मूत्रधार, एड़ी तक का एक बड़ा लम्बा चोगा, ऊँची पगड़ी अथवा सिर पर मुकुट धारण करता है। प्रधानाभात्य का भी यही वेश होता है, अन्तर केवल इतना होता है कि मुकुट के स्थान पर एक प्रकार की टोपी होती है। राजा, दरबारी, योद्धा येगा (Frausers) धारण करते हैं। स्त्रियाँ प्रायः रगीन मेखला (Coloured gowns) पहनती हैं। साधु महात्मा गेखे रग का कौपीन धारण करते हैं। विरक्त जन कम्बल पहनते हैं और शिव बाघाम्बर धारण करते हैं।

अभिनय

अक्रिया नाट्य में पूर्वरग प्रक्रिया का बड़ा ही महत्त्व है। पटोद्धाटन के पूर्व प्रत्याहार, अवतरण, आरम्भ, आश्रावण, वक्त्रपाणि, परिघट्टन, सञ्चोटना, मार्गासारित, आसारित और गीतिविधि का प्रयोग किया जाता है। वाद्ययन्त्रों की विधिवत् सजावट—प्रत्याहार, गायक वृन्द का निवेशन—अवतरण, परिगीत के लिए क्रियारम्भ—आरम्भ, वाद्य यन्त्रों को स्वरसन्धान के उपयुक्त बनाना—आश्रावण, वाद्ययन्त्रों को वृत्तिविभाग के अनुकूल भुसज्जित करना—वक्त्रपाणि, वीणा तारों को स्वरानुकूल बनाना—परिघट्टना, ताल के अनुसार हाथ की विभिन्न मुद्राओं का नियोजन—सघोटना, तबला ढोल का तार समन्वित वाद्ययन्त्रों के साथ सामञ्जस्य—मार्गासारित, कालपात का अभ्यास—आसारित, देवताओं की कीर्तन प्रक्रिया को गीतविधि कहते हैं। नाट्यशास्त्र के प्रायः इन सभी विधि-विधानों का उपयोग अक्रिया नाट्य की पूर्वरग प्रक्रिया में पाया जाता है।

ममयाभाव की दशा में भी प्रत्याहार, अवतरण, आरम्भ, आश्रावण, आसारित एव गीतिविधि नामक छ प्रक्रियाओं का अवश्य प्रयोग होता है। तदुपरान्त क्रमशः गीतवेग की वृद्धि करता हुआ ताडव नृत्य दिखाया जाता है। अब सूत्रधार उत्थापन क्रिया के द्वारा ध्वजारोहण करता है। और मञ्च पर चतुर्दिक धूमता हुआ विश्वनियन्ता की स्तुति करता है। जिसे परिवर्तन कहते

हैं। श्रव नान्दी पाठ होता है। अक्रिया नाट मे नादी से पूर्व घेमाली नृत्य भी होता है। नर्तक वृत्ताकर खडे होकर ढोल के सतत घोष के साथ नर्तन करते हैं। और नर्तन के उपरान्त गुरु-महिमा का गान होता है। तदुपरान्त सूत्रधार रगमच पर नृत्य करता है और नृत्य के अन्त मे नादी गान करता है। तदुपरान्त अन्य पात्र आते है।

आसाम मे अभिनेता को नटुवा अथवा भावरिया कहते हैं। नाटक के सभी पात्रो मे सूत्रधार का प्रमुख स्थान होता है। सस्कृत नाट्यशैली के अनुसार अक्रिया नाट मे भी प्रस्तावना के अन्त मे 'इति सूत्र निष्क्रान्त' का विधान पाया जाता है। किन्तु सस्कृत नाटको के सूत्रधार की भाँति अक्रिया नाट का सूत्रधार प्रस्तावना के अन्त मे निष्क्रमण के उपरान्त सदा के लिए अदृश्य नही होता। वह तो निष्क्रमण के उपरान्त पुन रगमच पर प्रविष्ट होता है और न केवल समवेत सगीत मे भाग लेता है प्रत्युत श्लोक और भङ्गिमा का सस्वर पाठ करता है। तय्य तो यह है कि उसकी उपस्थिति अभिनयकाल मे आद्योपान्त अनिवार्य रहती है। वह कथाशो को समन्वित करने के लिए समय-समय पर गद्य का प्रयोग करता है और श्रोताश्रो को कथा से परिचित कराने का प्रयत्न करता चलता है। अक्रिया नाट के अन्य पात्र कथोपकथन, युद्ध, नृत्य एव अन्य क्रियाश्रो के द्वारा नाटक की कथा वृद्धि करते हैं किन्तु सूत्रधार इनमे भाग न लेकर केवल कथावाचक व्यास के रूप मे वाणी द्वारा कथासूत्रो को सम्बद्ध करता चलता है। ऐसा प्रतीत होता है कि श्रोभपाली मण्डली के नेता ही अक्रिया नाट मे सूत्रधार नाम से अभिहित हुए। स्वामी शकरदेव ने भी प्रारम्भ मे श्रोभपाली मण्डली का नेतृत्व किया। वे अपनी मण्डली के साथ कीर्तन किया करते थे। सम्भवत उसी कीर्तन मण्डली को उन्होंने नाट्यमण्डली मे परिवर्तित कर दिया हो और स्वत सूत्रधार का पाठ किया हो।

श्रोभपाली का विकास

श्रोभपाली आनाम का अति प्रसिद्ध लोक नृत्य था। उसमे नृत्यके साथ सगीत का समावेश किया गया। कालान्तर-मे एक व्यक्ति गीतो की शृंखला जोडने और नमबद्ध गीतो की रचना करने का काय करने लगा। लोकगीतो की इसी शैली मे वृष्ण कथानक को लेकर नाटको की रचना होने लगी। शकरदेव, माधवदेव आदि महात्माश्रो ने इस शैली को भक्ति मन्वन्धी विचारो के प्रचार के उपयुक्त नमभन्तर ग्रहण किया और सर्वमाधारण भक्तो के नमभने योग्य ब्रज, श्रवधी नैविनी, वगैरा, अनभिषा मिश्रित ब्रजबुली मे अक्रिया नाट का अभिनय प्रारम्भ

किया। देशी भाषा की यह नाट्यशैली मुसलमानों के आक्रमण काल में भारत के उन भूभागों में भली प्रकार पल्लवित हुई, जहाँ हिन्दू राजाओं की सत्ता के कारण नाटकों का अभिनय वर्जित नहीं था। आसाम और उड़ीसा पर मुसलमानों का आधिपत्य अपेक्षाकृत विलम्ब से हुआ, अतः आसाम में अक्रिया नाट्य और उड़ीसा में यात्रा नाटक स्वाभाविक गति से विकासोन्मुख होते गए।

भूमरा

माधवदेव ने अपने पाँच नाटकों का नाम भूमरा दिया है। उनके भूमरा नाटक हैं—चोरघरभूमरा, भूमि लुटिया भूमरा, पिजरा गुचावा भूमरा, भोजन विहार भूमरा और रास भूमरा। प्रश्न उठता है कि भूमरा नाटक के विकास का क्या इतिहास है? यह एकाकी नाटक सगीत प्रधान होता है। यत्रतत्र गद्य भाग आता है जिसका मूत्रघार एक विशेष शैली में उच्चारण करता है। जहाँ कहीं कोई पात्र गद्य के माध्यम से मवाद में भाग लेता है वहाँ उसका उद्देश्य अपने गाए गीतों का अर्थ स्पष्ट करना होता है।

कतिपय विद्वानों का मत है कि भूमरा नाटक का उद्भव एक नृत्य विशेष से हुआ होगा जिसमें भूमरा नामक राग में सामूहिक गायन होता था। विद्यापति ने जिन स्थानों पर इस शब्द का प्रयोग किया है, वहाँ कई स्त्रियों के सामूहिक गीत की ओर ही निर्देश पाया जाता है। एक स्थान पर विद्यापति लिखते हैं—

“गावा सखि लोरी भूमरी मयन आराधने जाउँ।”

(‘ओ सखियों’ भूमरी गान गाओ, हम सब कामदेव की आराधना को जा रही हैं।)

दैत्यारि ठाकुर ने भी एक भूमरा नाटक लिखा है जिसका नाम है ‘अर्जुन-भजन भूमरा।’

भाषा

वैष्णव धर्म के पुनरुत्थान के साथ भारत के अधिकांश भागों में भाषा-सम्बन्धी एक नयी लहर बड़े वेग से फैलने लगी। दूरदर्शी वैष्णव भक्तों ने स्थानीय जनता के कल्याण के लिए एक ओर तो प्रान्तीय भाषाओं में गीतों की स्थापना की किन्तु दूसरी ओर सारे देश के वैष्णव समाज की भाषा एकता के लिए कृष्ण के जन्मस्थान की अपभ्रंश भाषा औरसेनी की पुत्री व्रजभाषा को आधार बनाकर अवधी, मैथिली, वंगला और असामिया के मिश्रण से वैष्णव भाषा का आविष्कार किया, वैष्णव भक्तों के लिए गोकुल और

मथुरा की यात्रा का वही महत्त्व था जो असहयोग में सावरमती और सेवाग्राम का। कृष्णराज से पावन और आचार्यों की पराङ्कुटीरो से सम्पन्न इस ब्रजभूमि में वैष्णव भक्त वर्षों निवास करते। यहाँ के अन्नजल के साथ यहाँ की भाषा को आत्मसात् करने का प्रयास करते। महाराष्ट्र से कामरूप तक के भक्तों ने इस भाषा को वार्मिक भाषा के रूप में सम्मानित करके अपने शिष्यों में प्रचारित किया। प्रायः सम्पूर्ण उत्तर भारत की वैष्णव जनता ने मुक्तकंठ से इस स्तुत्य प्रयत्न की सराहना की। देश में नैतिकता के उत्थान के साथ-साथ राष्ट्रभाषा समस्या के सुलझाने की इस प्रक्रिया की जितनी प्रशंसा की जाय वह अपर्याप्त है। इसी प्रयत्न का फल है कि आप उत्तर भारत के किसी भी भाग में चले जायें वैष्णव भाषा के माध्यम से अपना व्यवहार चलाने में आप को किसी कठिनाई का सामना नहीं करना पड़ेगा।

शौरसेनी मूलतः संस्कृत नाटको की भाषा रही। इस भाषा के प्रचार का यही प्रमाण है कि यह प्रत्येक प्रान्त में रगमच पर प्रयुक्त होती रही। अतः जनता किसी-न-किसी रूप में पीढियों तक इससे परिचित रही और जब नाटको में उसी की पुत्री को स्थान दिया गया तो दर्शकों ने प्रसन्नतापूर्वक इस परिवर्तन को स्वीकार कर लिया। दृश्य-काव्यों में आराध्य देव कृष्ण को अपनी मातृ-भाषा का प्रयोग करते देख जनता को उल्लास हुआ। बालकृष्ण माता यशोदा की मातृ-भाषा के माध्यम से मक्खन-रोटी माँगता, गोपियों से छेड़छाड़ करता, कालियनाग को फटकारता, दुरात्मा कंस, चाणूर, मुष्टिक को ललकारता। भाषा-मन्वन्धी यह नया परिवर्तन धर्म के नाम पर कितना स्वाभाविक प्रतीत होता, इसकी कल्पना इसी तथ्य के द्वारा की जा सकती है कि आसाम के ये अकिया नाटक स्यान-स्यान पर अभिनीत हुये और जनता ने इनका हृदय खोलकर स्वागत किया।

यह स्वाभाविक ही था कि नाटक को बोधगम्य बनाने के लिए ब्रजबुली में स्थानीय भाषा के अति प्रचलित शब्दों को भी प्रयुक्त किया जाय। इसका परिणाम यह हुआ कि वैष्णवों की यह भाषा समृद्ध होती गई और वैष्णव नम्प्रदाय में ब्रजबुली के नाम में एक नई भाषा चल पड़ी। कलकत्ता विश्व-विद्यालय के प्रो० वाचु मुकुमार मेन एक स्यान पर लिखते हैं—*This artificial language was given the name of Brajbuli because it reminded one of Braja, the land sanctified by the presence of Radha and Krishna*”

ग्रामाम के एक विद्वान् ने अकिया नाट की भाषा पर विचार करते हुए

एक स्थान पर लिखा है—“Brajuli must have been based on some spoken dialect, for no artificial language is known to have been created out of nothing. The Gatha language of the Buddhists is based on Sanskrit. Pali an artificial literary language is based on a local dialect. Prakrits are not so much varieties of speech of the people as of the Grammarians. But they are all based on local dialects. So is the case with Brajuli. There are grounds for supposing that it is based on the old dialect of Mathura in which Mirabai wrote her commentary on the Gita Govind, Surdas composed his Sursagar and Swami Haridas his Sadharan Siddhanta. We may accordingly conclude that Shankar Deo used Brajuli in his drama because it was supposed to have been the language of the place (Braja) where Sauraseni, the usual Prakrit of the Sanskrit drama, was spoken ”

अर्थात् ब्रजबुलि का आधार निश्चित रूप से कोई-न-कोई बोलचाल की भाषा रही होगी, क्योंकि भाषा-विज्ञान का यह सिद्धान्त है कि कोई भी कृत्रिम भाषा निराधार निर्मित नहीं हो सकती। वौद्धों ने अपनी गाथा-भाषा को मस्कृत के आधार पर निर्मित किया था। पालि नामक कृत्रिम साहित्यिक भाषा स्थान-विशेष के बोलचाल की भाषा के बल पर निर्मित हुई थी। प्राकृतिक भाषा के भेद-उपभेद सम्भवतः व्याकरणों के बुद्धि बल पर निर्मित हुए थे। लोक में प्रचलित बोलचाल की भाषाओं का उतना आधार नहीं था, किन्तु यह तो निर्विवाद है कि प्राकृत के मन्त्र प्रकार किसी-न-किसी स्थान पर बोली जाने वाली भाषा के बल पर ही निर्मित हुए होंगे। ठीक यही स्थिति ब्रज बोली की भी है। इस सम्भावना के ठोस आधार हैं कि ब्रज बोली मथुरा के समीप व्यवहृत प्राचीन जन-भाषा का आधार लेकर खड़ी हुई होगी। यह मथुरा की वही जनभाषा थी, जिसमें मोरारबाई ने अपनी काव्य-रचना की, सूरदास ने 'सूरसागर' का मृजन किया और स्वामी हरिदास ने अपने ग्रन्थ 'साधारण सिद्धान्त' को विरचित किया। अतः हम इस निष्कर्ष पर पहुँच सकते हैं कि शबरदेव ने अपने नाटको में ब्रजबुलि का व्यवहार केवल इस कारण किया कि यह भाषा उस ब्रज की जन-भाषा थी जहाँ कि शौरसेनी नामक प्राकृत संवृत नाटको में व्यवहृत होती थी।

इन नाटको की भाषा में ब्रजभाषा के साथ-साथ मैथिली का भी पुट पाया जाता है। सम्भवतः इसका मूल कारण यह है कि गीतगोविन्द की शैली

पर अभिनीत ये नाटक भारत के पूर्वी भागों में प्रचलित हुए और पूर्वी भागों की जनभाषा पर मैथिली कवियों का बड़ा प्रभाव रहा है। नाटकों के अभिनय की परम्परा पश्चिम में मुसलमानी राज्य की स्थापना के साथ-साथ क्रमशः विलीन होती गई किन्तु पूर्वी भागों में अपेक्षाकृत अधिक काल तक हिन्दू राज्यों के प्रभाव के कारण नाटक अभिनीत होते रहे। गौड़ देश के प्रसिद्ध कवि यशो-राज और उड़ीसा के महाकवि रामानन्द राय आदि ने ब्रजबुली में मधुर मैथिली शब्दावली का योग देकर भाषा को मधुरिमा से आप्लुत कर दिया।

'आलोचना' में मेरा यह लेख प्रकाशित हुआ था। इसे पढ़कर आसाम के कई मित्रों ने अपने सुझाव मेरे पास इस सम्बन्ध में भेजे। उनका भी यही मत है कि गणकदेव की भाषा केवल आसाम की भाषा नहीं, वह सम्पूर्ण उत्तर भारत में वैष्णव समाज की काव्यभाषा थी। भारत के दूरस्थ भागों में निवास करने वाले वैष्णव भक्ति-भावना से भरे अपने काव्यों में इस भाषा का प्रयोग करते थे, अतः अनेक भक्त कवियों की सम्पन्न भाषा-शक्ति का सहारा पाकर यह भाषा उत्तरोत्तर समृद्ध बनती गई और आज इसका विपुल साहित्य इस तथ्य का प्रमाण है कि इन वैष्णवों के काव्यों में व्यवहृत ब्रजबुली देश की एकता के सूत्र में बाँधने में सहायक हुई।

समस्यानाटक का उत्स और रूप

समस्यानाटक हिन्दी-नाट्य-साहित्य की अपेक्षाकृत नवीन किन्तु महत्वपूर्ण उपलब्धि है। नाटक की यह विधा पाश्चात्य साहित्य में लगभग एक शताब्दी पूर्व आविर्भूत हुई थी। इसके मूल में सामाजिक नव-जागरण की चेतना विद्यमान थी जो साहित्य की प्रगतिवादी विचारधारा से शक्ति ग्रहण कर रही थी। वास्तव में १९वीं शती का उत्तरार्द्ध योरप में नवजागरण का काल था। इस युग में बौद्धिक दृष्टिकोण का विकास हो रहा था जिसने परम्परागत जीवन मूल्यों को नए सिरे से परखने का आह्वान किया। लोग ममकने लगे थे कि प्राचीन जीवनादर्श वर्तमान युगीन जीवन को संचालित करने में समर्थ नहीं हो सकते। अतः उपयुक्त जीवन मूल्यों की खोज करने के लिए किसी तर्क-संगत वैज्ञानिक आधार की माँग उभर रही थी। लोगों में सामाजिक रूढ़ियों के प्रति अनास्था का भाव प्रबल होता जा रहा था। वे चिरन्तन आदर्शों के प्रति अन्ध-श्रद्धा का उपहास करने लगे थे। युग-जीवन के प्रति यही यथार्थवादी एवं बौद्धिक दृष्टिकोण पाश्चात्य समस्यानाटक का उत्स था।

विचारों में वही क्रान्ति जो पाश्चात्य समस्यानाटक की उत्स थी सन् १९२० के पश्चात् भारत में भी परिलक्षित होने लगी थी। ब्रह्मसमाज, आर्यसमाज, थियोसोफी आदि संस्थाएँ अनेक सामाजिक रूढ़ियों और धार्मिक अविश्वासों पर पूर्व ही आघात कर चुकी थी। असहयोग आन्दोलन ने समाज में एक नई चेतना का बीज बपन किया जिससे राष्ट्रीय चिन्ताधारा में विचारों की नई क्रान्ति उपस्थित हुई। इन आन्दोलनों से प्रेरित होकर समाज एक नवीन जीवन दर्शन की खोज में तत्पर हो रहा था। सदियों की परतन्त्रता से हतप्रभ समाज स्वतंत्र होने के लिए आतुर-सा हो उठा। इसके कारण व्यक्ति के विचारों में उत्तेजना और जीवन की गति में तीव्रता का समावेश हुआ। युग-जीवन अधिक बौद्धिक और तर्क-प्रधान हो गया। जीवन मूल्यों को नए सिरे से परखने और युग जीवन संचालन के लिए नवीन आदर्शों के अनुसन्धान का उत्साह बढ़ा। इन मूल्यों के निर्धारण में किसी तर्क सम्मत मनोवैज्ञानिक भूमिका को ग्रहण करने की आवश्यकता प्रतीत होने लगी। इस युग का जागरूक साहित्यकार भी

पुरातन का निर्मोक उतारकर सामाजिक जीवन के नव-मूल्यांकन की ओर प्रवृत्त हुआ। इस उत्साह में परम्परागत असंगत स्थापनाओं के प्रति उपहास और व्यंग्य की वृत्ति तो मुखर हुई किन्तु नवीन आदर्शों के अनुसन्धान में रत व्यक्ति को अभी कोई ऐसा मार्ग नहीं मिल सका जो पुरातन का स्थानापन्न हो सके। युग-जीवन की चेतना का यही रूप समस्यानाटकों में अभिव्यक्त हुआ। यही कारण है कि हिन्दी समस्यानाटक में तात्कालिक जीवन की विषमताओं, अमंगल रूढिगत विचारों का उपहासास्पद और व्यंग्यात्मक चित्रण किया गया है। जीवन के इस विदलेपण में सामाजिक ढाँचे के प्रति अपेक्षा का भाव जितना प्रबल रूप में उपलब्ध होता है समाधान के प्रति उतना बौद्धिक आभास नहीं। अतएव समस्यानाटक प्रमाता में विचारोद्बोधन तो कर देता है पर रस-मग्न करने की सम्भावना अल्प ही होती है। इस साहित्य में आनन्द तत्व अत्यन्त क्षीण होता है, शिव की भावना से प्रेरित तो होता है किन्तु शिव का कोई मार्ग प्रशस्त नहीं करता। फिर भी यहाँ शिव की पुरातन मान्यताओं से दृष्टिभेद अवश्य परिलक्षित होता है। यहाँ शिव की भावना अधिक व्यावहारिक, भौतिक और समयोपयोगी होती है। सत्य के प्रति भी दृष्टि वस्तु-सत्य तक सिमटकर भौतिकवाद में ही सीमित रह जाती है।

साहित्यिक परिस्थिति

जिस समय हिन्दी समस्यानाटक का आविर्भाव हो रहा था उस समय साहित्य में प्रगतिवादी विचारधारा और यथार्थवादी शैली का महत्त्व बढ़ रहा था। अतः समस्यानाटक पर भी इनका प्रभाव पड़ना अनिवार्य था। इस साहित्यिक आन्दोलन के मूल में तात्कालिक समाज के प्रति आस्था और उसकी दुर्बलताओं के प्रति विद्रोह का भाव ही प्रबल था। नाटककारों का ध्यान भी युग-जीवन की बहुमुखी समस्याओं की ओर आकृष्ट हुआ। उन्होंने भी सामयिक समस्याओं के विभिन्न पहलुओं की अन्तर्वाह्य प्रकृति का यथातथ्य चित्रण प्रारम्भ किया। व्यक्ति को तिलमिला देने वाली जीवन की विद्रूपताओं का यह नग्न प्रदर्शन निरुद्देश्य एवं प्रभावहीन नहीं है। इसमें व्यक्ति और समाज का खोसलापन दिखाकर उसे सन्निय बनाने की प्रेरणा अन्तर्निहित रहती है। युग-जीवन को विपाक्त करने वाले पुरातन आदर्शों के निवारणार्थ समाज को उद्वेलित करने की इसमें अद्भुत क्षमता है। इस श्रेणी के नाटककार का यह विश्वास होता है कि सामाजिक जीवन की समस्या और वास्तविकता को उपहासात्मक एवं व्यंग्यात्मक रूप में जितना अनावृत्त कर प्रभविष्णु बनाया जायगा उतनी ही व्यग्रता के साथ सामाजिक उसके समाधान-सोध की ओर तत्पर

होगा। समस्यानाटककार इसी प्रभाव को रगमच पर उपस्थित करने में अपनी सफलता समझता है। उसके लिए घटना का कौतूहल नहीं जीवन का वेग प्रधान होता है। वैदिक चिन्तन में आन्तरिक ऊहापोह की प्रधानता होती है। वर्तमान युग-जीवन अत्यन्त वैदिक हो गया है। अतः आज की समष्टिगत चेतना में एक विशेष प्रकार का आन्तरिक वेग परिलक्षित होता है। पात्र 'नन्वर विचार' के प्रतीक ही अधिक होते हैं, घटनाएँ भी दैनिक जीवन के आन्तरिक मघपों का ही साक्षात्कार कराती हैं। तात्पर्य यह कि समस्यानाटक रूढ़ियों से आक्रान्त और जडीभूत जीवन को झकझोर कर उसे गतिशील बनाता है। इस प्रकार रस का आस्वादन कराकर प्रमाता को आत्मविस्मृत न करता हुआ भी, प्रभाव में उपादेय सिद्ध होता है। मानव-मन में स्वभावतः अपने चतुर्दिक फँसे हुए ममाज और परिवेश के प्रति मोह होता है, उसकी दुर्व्यवस्थाओं से उसे पीडा होती है क्योंकि वह स्वयं समाज का ही एक अंग है। आत्मविकास के लिए उसे समाज से जूझना पड़ता है। यदि सामाजिक परिस्थितियाँ प्रतिकूल हुईं तो व्यक्ति का विकास अवरूढ़ हो जाता है। अतएव सामाजिक परिस्थितियों और विधानों की समता-विपमता को जानने की उममें प्रबल आकाक्षा होती है। यही आकर्षण उसे समस्यानाटक के मर्जन और अध्ययन की ओर आकृष्ट करता है। मनुष्य की इस जिज्ञासा को तृप्त करने, उसे सक्रिय बनाने, उसमें विचार उद्वुद्ध करने और उसे विवेकशील बनाने में समस्यानाटक का महत्वपूर्ण योग है। इस प्रकार यह समस्यानाटक समाज के मम्मूख नवीन और न्वतन्त्र (परम्परागत जीवन-मूल्यों से भिन्न) चिन्तन का मार्ग प्रशन्त करता है।

जिम प्रकार जीवन को उदात्त बनाने में आदर्शवादी नाटक का महत्व है उमी प्रकार युग जीवन की विभीषिका के प्रति सामाजिक को जागरूक बनाने में समस्यानाटक का भी महत्व है। यदि आदर्शवादी नाटक अतीत की रमणीयताओं और विभूतियों का मकलन कर एक अनुकरणीय जीवन प्रस्तुत कर सकता है तो समस्यानाटक तात्कालिक जीवन को कुण्ठित करने वाले पुरातन आदर्शों के निर्मोक को चौरकर फँक देना चाहता है और युगानुकूल नवीन जीवन दर्शन की दिशा निर्दिष्ट करना चाहता है। इस प्रकार समस्यानाटक आदर्शवादी साहित्य का विरोधी नहीं प्रत्युत पूरक बनकर आता है। जहाँ एक सामाजिक के समक्ष उत्कृष्ट आदर्शों को प्रस्तुत करता है वहाँ दूसरा त्याज्य आदर्शों की ओर ध्यान आकृष्ट करता है, जीवन को जडीभूत बनाने वाली रूढ़ियों के प्रति विद्रोह करता है। इस प्रकार जीवन की पूर्णोपलब्धि में नाटक की इन दोनों विधाओं का अपना स्वतंत्र योगदान है।

वर्तमान हिन्दी साहित्य और समस्यानाटक

आज हिन्दी साहित्य में समस्यानाटक का प्राचुर्य स्पष्ट दिखाई दे रहा है। इसका प्रधान कारण समाज की मनोदशा और जीवनगत ग्रथियों की बहुलता है। समस्यानाटककार समसामयिक जीवन की ग्रन्थियों को उद्घाटित कर समाज के नव-निर्माण की सम्भावनाओं का निदर्शन करता है। वस्तुतः हमारा समाज अभी निर्माण के पथ पर है। समस्यानाटककार व्यक्ति और समाज के रुग्ण स्थलों को इंगित कर रचनात्मक कार्य के लिए क्षेत्र बताता है। यही कारण है कि समस्यानाटक आज इतना अधिक लोकप्रिय हो गया है। इसकी लोकप्रियता पर विचार करते हुए डा० नगेन्द्र लिखते हैं—“आज समस्यानाटक एक साथ लोकप्रिय क्यों हो गया? वास्तव में इस प्रश्न का सम्बन्ध जहाँ हमारे राजनीतिक और सामाजिक जीवन की बढ़ती हुई समस्याओं से है वहाँ पिछले युग की प्रमुख साहित्यिक प्रवृत्ति—पलायनवाद के विरुद्ध प्रतिक्रिया भी कम नहीं है। एक ओर हमारे साहित्य में वर्तमान संघर्ष से घबराकर कल्पना लोक अथवा स्वर्ण अतीत की खोज हो रही थी, तो दूसरी ओर कतिपय लेखकों के मन में यह भावना भी दृढ़ होने लग गई थी कि आज का जीवन न तो सुधार युग का स्थूल आदर्शवाद चाहता है और न कल्पना लोक में पलायन से ही काम चल सकता है। भावुकता जीवन की विपमताओं को भुलाने में सहायक हो सकती है पर भुलावा कब तक चलेगा, अब तो आवश्यकता है विपमताओं के मूल कारणों की छानबीन करने और परिस्थितियों से सामञ्जस्य स्थापित करते हुए सुलभाने की। आज यही भावना हमारे सामने अधिक प्रकट और सशक्त रूप में आई है। हमारे वैयक्तिक, सामाजिक एवं राजनीतिक जीवन में ग्रथियाँ पड़ी हुई हैं—जिनको खोलना आज हमारा नित्य कर्म है। अतः उचित है कि हमारा साहित्य आज इन्हीं ग्रथियों को सुलभाने में अधिक व्यस्त रहे। इस प्रकार हमारा दृष्टिकोण बहुत कुछ भौतिक एवं आलोचनात्मक हो गया है और इस बढ़ती हुई भौतिकता और समस्यानाटकों की लोकप्रियता का घनिष्ठ सम्बन्ध है।”

उपर्युक्त उद्धरण से यह स्पष्ट है कि समस्यानाटक में समसामयिक आवश्यकता के अनुरूप जीवन के महत्वपूर्ण अंश की सशक्त अभिव्यक्ति होती है। समस्यानाटककार जीवन से जूझता है, उसकी विभीषिका के प्रति सामाजिक को जागरूक करता है, व्यक्ति के खोवलेपन, समाज और राजनीति के आढम्बर, रूढियों की अनुपयुक्तता आदि का उपहासास्पद और व्यंग्यात्मक चित्रण कर प्रमाता

की चेतना को भ्रूणभोर देता है। उसमें विचार उद्वुद्ध कर उसे गतिशील बनाता है। इस प्रकार समस्यानाटक समसामयिक जीवन के लिए अत्यन्त उपादेय सिद्ध हुआ है।

समस्यानाटक की साहित्यिकता

साहित्यिक कृतियों के स्पष्ट दो वर्ग होते हैं। एक वर्ग उन रचनाओं का है जो इस सिद्धान्त से अनुप्रेरित होती हैं कि "कला कला के लिए है।" ये रचनाएँ अधिकतर आत्मनिष्ठ (Subjective) होती हैं और उनका उद्देश्य आनन्द की उपलब्धि कराना होता है। इसमें विशुद्ध कल्पना का आश्रय ग्रहण कर अष्टा उच्छ्वसित भावभूमि पर एक रमणीय लोक का निर्माण करता है जिसकी अमित छवि पाठक को आनन्द प्रदान करती हुई रसमग्न बना देती है अथवा शील वैचित्र्य प्रदर्शन के द्वारा चमत्कृत करती है। इस वर्ग का साहित्य कॉलरिज की इस काव्य परिभाषा का अनुवर्ती माना जाता है कि—“काव्य, सौन्दर्य के माध्यम से आनन्दप्रद मनोवेगों का ऊर्ध्वोच्छ्वास होता है।” इस प्रकार यहाँ आनन्द को सौन्दर्य का अनुवर्ती माना जाता है। काव्य में कल्पना पर आश्रित सौन्दर्य तत्त्व ही प्रमुख होता है। रस या आल्हाद इसी सौन्दर्य का अनुयायी है। इस प्रकार के साहित्य का सृजन कवि की उद्वुद्ध चेतना के विशिष्ट क्षणों में अनुभूत सौन्दर्य (Aesthetic pleasure) के फलस्वरूप होता है। कवि की वैयक्तिक सौन्दर्यानुभूति ही इस साहित्य की उत्तरदायी है। यथार्थ जीवन का कोलाहल यहाँ नहीं होता और न समाज के उत्थान-पतन से इनका कोई अभिप्राय होता है। यहाँ साहित्यकार की कल्पना स्थूल प्रभावों से निरपेक्ष होती है।

इसके विपरीत एक दूसरे प्रकार का साहित्य भी रचा जाता है जो सामाजिक जीवन से प्रेरणा ग्रहण करता है। साहित्यकार समाज को संचालित करने वाली विविध शक्तियों के अध्ययन द्वारा उनके गुण-दोषों की आलोचना करता है और सामाजिक समस्याओं के समाधान का प्रयत्न करता है। सामाजिक वैषम्य को देखकर वह उद्विग्न हो उठता है और अपनी अनुभूति के माध्यम से उसे अभिव्यक्त करता है। उसकी अनुभूति समाज सापेक्ष होती है। यह साहित्य प्रगतिवादी विचारों से पूर्णतया प्रभावित होता है और आर्नोल्ड के अनुसार—“कला को जीवन में आलोचना” मानता है। किन्तु इस वर्ग की वे ही कृतियाँ

1 “Poetry is the excitement of emotion for the purpose of immediate pleasure through the medium of beauty”

साहित्यिक महत्व की हो सकती है जिनमे “प्रगतिशील सामाजिक प्रेरणाओं, स्वरूपों और प्रवृत्तियों को शाश्वत सौंदर्य-सवेदन का रूप दिया जाता है।”^१ इसके अभाव में ये कृतियाँ प्रचारात्मक साहित्य मात्र रह जाती हैं। इस कोटि के साहित्य की सफलता के लिए साहित्यकार को सामाजिक जीवन और विचारों का यथार्थ अनुभूति का होना अनिवार्य है। समस्यानाटक इसी वर्ग के साहित्य का एक अग्र बनकर आता है।

आलोचना के विषय में कोई एक निश्चित मापदण्ड न होने के कारण साहित्य के मूल्यांकन में कभी भी मतैक्य सम्भव नहीं। फिर भी प्रत्येक प्रकार के साहित्य में कुछ ऐसी मूलभूत शक्ति होती है जिसके कारण वह रचना साहित्य कहलाने की अधिकारिणी होती है। देशकालानुरूप साहित्य के इन्हीं मूलभूत तत्त्वों के आधार पर समस्यानाटकों के साहित्यिक गुण-दोषों का परीक्षण किया जा सकता है। इस समीक्षा के पूर्व उन आरोपों पर विचार कर लेना चाहिए जो समस्यानाटकों को हेय प्रमाणित करने के उद्देश्य से समय-समय पर उठते रहे हैं।

समस्यानाटक पर आक्षेप

हिन्दी समस्यानाटकों का अनुशीलन करने पर उनके कतिपय वस्तुगत और शिल्पगत दोष स्पष्ट परिलक्षित होते हैं। इन नाटकों से सामाजिक, राजनीतिक व्यवस्था और प्राचीन आस्थाओं के प्रति विद्रोह की प्रवृत्ति आवश्यकता से अधिक उग्र हो जाती है। इस कारण चिन्तन में अपेक्षित गहनता का अभाव ही रहता है। कहा जाता है कि इस दोष से हिन्दी समस्यानाटक का कोई भी लेखक मुक्त नहीं है। श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र ने कुछ गहरे पैठकर समस्याओं की छान-बीन की है किन्तु विद्रोह की प्रवृत्ति अधिक उग्र होने के कारण स्थिर भाव से चिन्तन वे भी नहीं कर पाए हैं। अशक के नाटकों में भी चिन्तन की अपेक्षित गम्भीरता नहीं मिलती। हाँ, समाज के स्थूल घरातल की समस्याओं को बड़ी कुशलता के साथ पकड़कर यथेष्ट नाटकीय ढंग से व्यक्त करने में वे अवश्य समर्थ हुए हैं। इनके नाटकों में भी विद्रोह की प्रवृत्ति आवश्यकता से अधिक उग्र हो जाती है। मेठ गोविन्ददाम के समस्यानाटकों में भी यत्किंचित विद्रोह तो है पर उनमें न तो यथेष्ट चिन्तन ही है और न नाटकीय कौशल। यही प्रवृत्ति भुवनेश्वर प्रसाद, गणेश प्रसाद द्विवेदी, भट्ट आदि के समस्या एकांकियों में भी परिलक्षित होती है।

^१ नया साहित्य नए प्रश्न—आ० नन्ददुलारे वाजपेयी, पृ० १६

यह नाटक अपनी अत्यधिक उपयोगवादिता (Utilitarian), वैज्ञानिकता और कोलाहलपूर्ण जीवन की अभिव्यक्ति के कारण रूस और बोम्बिल प्रतीत होता है। समस्यानाटककार विषय के उपस्थापन में वैज्ञानिक दृष्टि की अपेक्षा और विषय सकलन में उपयोगिता का ध्यान रखता है। समस्यानाटककार की यह धारणा होती है कि इस वैज्ञानिक युग में सत्य का उद्घाटन वैज्ञानिक ढंग से करना ही नाटक का उद्देश्य होना चाहिए। वह यह मानकर चलता है कि आज का पाठक "साहित्य से भी सत्य की जानकारी और केवल सत्य की जानकारी की ही अपेक्षा रखता है।" वह वास्तविक और वैज्ञानिक सत्य चाहता है, कल्पना, भावना और आदर्श से उसे कोई मतलब नहीं। किन्तु इस वैज्ञानिकता से कला की सिद्धि नहीं हो सकती। वैज्ञानिक सत्य की जानकारी से हमारा कोई विरोध नहीं, विरोध इस बात में है कि उसका वैज्ञानिक उद्घाटन ही साहित्य का सब कुछ नहीं। कृति का साहित्यिक महत्व तो इस बात में है कि वह सत्य को अनुभवगम्य बना सके अर्थात् सहृदय सवेद्य कर सके। किन्तु समस्यानाटक के शैली-शिल्प में इस गुण का पूर्ण समावेश नहीं हो पाता। इसका प्रधान कारण यह है कि विषयवस्तु के प्रतिपादन में बौद्धिक विश्लेषण को तो स्थान दिया जाता है किन्तु भावना के स्पर्श की नितान्त अवहेलना की जाती है। इस प्रकार भावुकता के अभाव के कारण ये कलाकृतियाँ सर्वथा रसात्मक नहीं हो पाती। इसमें आनन्द तत्व का अभाव होता है और व्यस्त जीवन के कोलाहल के साथ उपयोगितावाद का हठात् समावेश होता है। इस प्रकार के तथ्य निरूपण करने वाली कृतियों का रूस होना स्वाभाविक है।

समस्यानाटक का तीसरा दोष यह माना जाता है कि इसमें अन्त प्रकृति के सत्य की यथावत् अभिव्यक्ति के उत्साह में नग्नता अधिक उभर आती है और अभीष्ट 'कलात्मक प्रच्छन्नता'¹ (जो कला का एक प्रधान गुण है) का अभाव हो जाता है।

मनोविज्ञान के नाम पर निकृष्ट मनोवेगों की सृष्टि इतने नग्न रूप में होने लगी है कि पाठक क्षुब्ध हो जाता है। कुण्ठा के प्रति जागरूक कर देने की यह उत्तेजना कहीं-कहीं अश्लीलता में परिणत हो गई है। अन्तश्चेतनावादी यथार्थ का उन्मेष करते समय नाटककार कुण्ठा के कुप्रभाव तक ही सीमित न रहकर जब मर्यादा का बन्धन भी तोड़ने लगता है तब चित्र कुत्सित हो जाता है। यह दोष मिश्र जी के नाटकों में भी यत्र-तत्र परिलक्षित होता है।

1 'Art lies in concealment' Coleridge.

साहित्यिक महत्व की हो सकती है जिनमें “प्रगतिशील सामाजिक प्रेरणाओं, स्वरूपों और प्रवृत्तियों को शाश्वत सौंदर्य-संवेदन का रूप दिया जाता है।” इसके अभाव में ये कृतियाँ प्रचारात्मक साहित्य मात्र रह जाती हैं। इस कोटि के साहित्य की सफलता के लिए साहित्यकार को सामाजिक जीवन और विचारों का यथार्थ अनुभूति का होना अनिवार्य है। समस्यानाटक इसी वर्ग के साहित्य का एक अंग बनकर आता है।

आलोचना के विषय में कोई एक निश्चित मापदण्ड न होने के कारण साहित्य के मूल्यांकन में कभी भी मतभेद सम्भव नहीं। फिर भी प्रत्येक प्रकार के साहित्य में कुछ ऐसी मूलभूत शक्ति होती है जिसके कारण वह रचना साहित्य कहलाने की अधिकारिणी होती है। देशकालानुरूप साहित्य के इन्हीं मूलभूत तत्वों के आधार पर समस्यानाटकों के साहित्यिक गुण-दोषों का परीक्षण किया जा सकता है। इस समीक्षा के पूर्व उन आरोपों पर विचार कर लेना चाहिए जो समस्यानाटकों को हेय प्रमाणित करने के उद्देश्य से समय-समय पर उठते रहे हैं।

समस्यानाटक पर आक्षेप

हिन्दी समस्यानाटकों का अनुशीलन करने पर उनके कतिपय वस्तुगत और शिल्पगत दोष स्पष्ट परिलक्षित होते हैं। इन नाटकों से सामाजिक, राजनीतिक व्यवस्था और प्राचीन आस्थाओं के प्रति विद्रोह की प्रवृत्ति आवश्यकता से अधिक उग्र हो जाती है। इस कारण चिन्तन में अपेक्षित गहनता का अभाव ही रहता है। कहा जाता है कि इस दोष से हिन्दी समस्यानाटक का कोई भी लेखक मुक्त नहीं है। श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र ने कुछ गहरे पैठकर समस्याओं की छान-बीन की है किन्तु विद्रोह की प्रवृत्ति अधिक उग्र होने के कारण स्थिर भाव से चिन्तन वे भी नहीं कर पाए हैं। अशक के नाटकों में भी चिन्तन की अपेक्षित गम्भीरता नहीं मिलती। हाँ, समाज के स्थूल घरातल की समस्याओं को बड़ी कुशलता के साथ पकड़कर यथेष्ट नाटकीय ढंग से व्यक्त करने में वे अवश्य मर्मण्य हुए हैं। इनके नाटकों में भी विद्रोह की प्रवृत्ति आवश्यकता से अधिक उग्र हो जाती है। मेठ गोविन्ददान के समस्यानाटकों में भी यत्किंचित विद्रोह तो है पर उनमें न तो यथेष्ट चिन्तन ही है और न नाटकीय कौशल। यही प्रवृत्ति भुवनेश्वर प्रसाद, गणेश प्रसाद द्विवेदी, भट्ट आदि के समस्या एकांकियों में भी परिलक्षित होती है।

यह नाटक अपनी अत्यधिक उपयोगवादिता (Utilitarian), वैज्ञानिकता और कोलाहलपूर्ण जीवन की अभिव्यक्ति के कारण रूक्ष और बोझिल प्रतीत होता है। समस्यानाटककार विषय के उपस्थापन में वैज्ञानिक दृष्टि की अपेक्षा और विषय सकलन में उपयोगिता का ध्यान रखता है। समस्यानाटककार की यह धारणा होती है कि इस वैज्ञानिक युग में सत्य का उद्घाटन वैज्ञानिक ढंग से करना ही नाटक का उद्देश्य होना चाहिए। वह यह मानकर चलता है कि आज का पाठक "साहित्य से भी सत्य की जानकारी और केवल सत्य की जानकारी की ही अपेक्षा रखता है।" वह वास्तविक और वैज्ञानिक सत्य चाहता है, कल्पना, भावना और आदर्श से उसे कोई मतलब नहीं। किन्तु इस वैज्ञानिकता से कला की सिद्धि नहीं हो सकती। वैज्ञानिक सत्य की जानकारी से हमारा कोई विरोध नहीं, विरोध इस बात में है कि उसका वैज्ञानिक उद्घाटन ही साहित्य का सब कुछ नहीं। कृति का साहित्यिक महत्व तो इस बात में है कि वह सत्य को अनुभवगम्य बना सके अर्थात् सहृदय सवेद्य कर सके। किन्तु समस्यानाटक के शैली-शिल्प में इस गुण का पूर्ण समावेश नहीं हो पाता। इसका प्रधान कारण यह है कि विषयवस्तु के प्रतिपादन में बौद्धिक विश्लेषण को तो स्थान दिया जाता है किन्तु भावना के स्पर्श की नितान्त अवहेलना की जाती है। इस प्रकार भावुकता के अभाव के कारण ये कलाकृतियाँ सर्वथा रसात्मक नहीं हो पातीं। इसमें आनन्द तत्व का अभाव होता है और व्यस्त जीवन के कोलाहल के साथ उपयोगितावाद का हठात् समावेश होता है। इस प्रकार के तथ्य निरूपण करने वाली कृतियों का रूक्ष होना स्वाभाविक है।

समस्यानाटक का तीसरा दोष यह माना जाता है कि इसमें अन्त प्रकृति के सत्य की यथावत् अभिव्यक्ति के उत्साह में नग्नता अधिक उभर आती है और अभीष्ट 'कलात्मक प्रच्छन्नता' (जो कला का एक प्रधान गुण है) का अभाव हो जाता है।

मनोविज्ञान के नाम पर निकृष्ट मनोवेगों की सृष्टि इतने नग्न रूप में होने लगी है कि पाठक क्षुब्ध हो जाता है। कुण्ठा के प्रति जागरूक कर देने की यह उत्तेजना कहीं-कहीं अश्लीलता में परिणत हो गई है। अन्तश्चेतनावादी यथार्थ का उन्मेष करते समय नाटककार कुण्ठा के कुप्रभाव तक ही सीमित न रहकर जब मर्यादा का बन्धन भी तोड़ने लगता है तब चित्र कुत्सित हो जाता है। यह दोष मिश्र जी के नाटकों में भी यत्र-तत्र परिलक्षित होता है।

चौथी बात यह है कि इसमें जीवन-सघर्ष को अत्यन्त सीमित क्षेत्र में ही देखा गया है। नाटककार—समस्यानाटक में—जीवन की वास्तविकता को केवल तत्कालीन परिवेश और समाज के विरुद्ध किए गए सघर्ष में ही देखता है। इस परिमित सीमा के बाहर उसकी दृष्टि संचरण नहीं कर पाती। अतः इसकी प्रभविष्णुता भी सीमित होती है। यथार्थ को अत्यधिक विवरणात्मक चित्ररूप (Photographic) में रखने के कारण समस्या की रेखाएँ (dimensions) तो स्पष्ट हो जाती हैं किन्तु उसकी प्रेषणीयता कम हो जाती है।

पाँचवाँ दोष यह माना जाता है कि समस्यानाटक में सामान्य बातों का ही कथन होने के कारण साहित्यिक आस्वाद की अपेक्षाकृत न्यूनता रहती है। एक पादचात्य आलोचक चण्डलर (Chandler) की यह धारणा है कि—“गद्य में रचित इस नाटक में गद्यमयी सामान्य मनोवृत्तियों का ही अभिव्यजन होता है, केवल तात्कालिक समाज की कुछ प्रेरक शक्तियों को अभिव्यक्त कर देना ही इस साहित्य का उद्देश्य होता है।” टी० एस० ईलियट के मतानुसार—“इस नाटक के कथोपकथन, क्रियाव्यापार, वस्तु-विन्यास आदि में ध्वन्यात्मक अनुपात (Rhythm) का अभाव रहता है। उसमें केवल वाद-विवाद और बात-चीत ही होती है। जीवन का मूढम अन्वेषण यहाँ नहीं होता।”^{१२} डबल्यू० बी० यीट्स ने समस्यानाटक के साहित्य को छिछला, विवाद-प्रधान और सामान्य कहकर उस को हेय ठहराया है। इस प्रकार यीट्स, यीलियट आदि ने प्रतिक्रिया रूप में अभिनव काव्य रूपको (Poetic Plays) का सृजन प्रारम्भ किया। भारतीय समाज में आर्थिक अज्ञान्ति, अन्ध-विश्वास, शासन-दुर्व्यवस्था आदि के कारण समस्यानाटकों के विरुद्ध अभी प्रतिक्रिया सम्भव नहीं हो पाई है।

निष्कर्ष रूप में यह कहा जा सकता है कि समस्यानाटक की आत्मा और अभिव्यक्ति दोनों गद्यमयी (Prosaic) हैं। इसमें सवेदन कम और उपयोगिता अधिक है। इसमें नाटकीय (Dramatic Impact) घात-प्रतिघात नहीं राजनीतिक, सामाजिक और आचार (Ethical) सम्बन्धी वाद-विवाद होता है। सामाजिक क्रान्ति की ओर विशेष ध्यान होने के कारण समस्यानाटक नाटककार के विचार-प्रचार का माध्यम बनकर रह जाता है। समस्यानाटक में नमनमयिक जीवन की विभीषिका, अभाव, निराशा और भौतिक द्वन्द्व के चित्र उपलब्ध होने हैं अतः आसन्न तत्त्व का आभास मिलता है। यथातथ्य अभिव्यक्ति

होने के कारण नाटक सरस एव कलापूर्ण नहीं हो पाता ।

सामान्यतः उपरिलिखित दोष इतने प्रबल प्रतीत होते हैं कि समस्यानाटक को ललित साहित्य की सीमा से वहिष्कृत करने के लिए पर्याप्त हैं । किन्तु ध्यानपूर्वक देखा जाय तो समस्यानाटक का एक दूसरा उज्ज्वल पक्ष भी है । नाटक पाठ्य ही नहीं प्रेक्ष्य भी होता है । अतः उस पक्ष को सम्मुख रखकर भी हमें इसके गुण-दोषों पर विचार करना होगा ।

समस्यानाटक और रगमंच

रगमंच नाट्य-साहित्य का उपादान होता है जिसकी सहायता से नाटककार अपने भावों को अभिव्यक्त करता है । इस प्रकार की भावाभिव्यक्ति में अन्य साहित्यिक विधाओं की अपेक्षा अपनी एक विशिष्टता होती है । नाटक के अतिरिक्त साहित्य की अन्य सभी विधाओं में भावचित्र को काल्पनिक नेत्रों के सम्मुख रखकर ही प्रमाता कृति का आस्वाद ले सकता है । किन्तु नाटक को रगमंच पर अभिनीत देखते हुए प्रमाता के मन में भाव सत्वर-सवेद्य हो उठता है और रसास्वाद सुलभ होता है । मात्र उच्चारण की भाषा द्वारा भाव सम्यक् व्यक्त नहीं किया जा सकता, क्योंकि मात्र भाषा सम्यक् भाव-व्यक्त करने के पक्ष में असम्पूर्ण और अक्षम्य है । भाषा के सहित इंगित और भंगिमा का सायुज्य उसकी पूर्णता का प्रेरक है इसीलिए दृश्य-नाटक तथा रगमंच का महत्व विशेष है ।

समस्यानाटक के साथ इस रगमंच का निकट सम्बन्ध है । जगह-जगह कॉलेजों, स्कूलों और विकसित नगरों में शौकिया रगमंच की स्थापना ने नाटकों में अभूतपूर्व परिवर्तन कर दिया है । इन रगशालाओं के अभिनेतागण और प्रेक्षक सभी शिक्षित नवयुवक व्यक्ति होते हैं । इसका प्रभाव यह पड़ा कि प्रगतिशील विचार-प्रधान नाटकों की अधिक प्रशंसा की जाने लगी और इसकी माँग बढ़ी । इसके कारण भी हिन्दी समस्यानाटक को पनपने के लिए अनुकूल वातावरण मिला । नाटककार पाठकों को नहीं, सुशिक्षित प्रेक्षकों को दृष्टि में रखकर रचना करने के लिए बाध्य हुआ । उदयशंकर भट्ट नाटक के सम्बन्ध में आज के हिन्दी जगत् की मनोवृत्ति का उल्लेख करते हुए लिखते हैं—“आज स्वतन्त्रता के वाद हिन्दी-नाटक की माँग बढ़ रही है । लोग नाटक पढ़ने की अपेक्षा नाटक देखना पसन्द करने लगे हैं ।”^१ अतएव अभिनय के लिए लिखे जाने के कारण नाटक प्रेक्ष्यगुण प्रदान हो गया और शिक्षित प्रेक्षकों को प्रभावित करने

के लिए अधिक वैज्ञानिक ।

रगमच की इस आवश्यकता के कारण नाटक के आकार में सक्षिप्तता, कथानक के प्रकार में सामाजिकता, वस्तु-सघटन में वैज्ञानिकता, पात्रों के सलाप में यथार्थता और अभिनय कला में मनोवैज्ञानिक आधार ग्रहण किया जाने लगा ।

समय के साथ-साथ लोगों के नाट्यकला-सम्बन्धी विचार भी बदलने गए । पाश्चात्य नाटककार इब्सन, वर्नाडिशा आदि के नाटको से, हिन्दी रगमच भी प्रभावित हुआ । उसी प्रभाव ने कलाकारों की दृष्टि नई सृष्टि की ओर प्रवृत्त की । नाटकीय प्रदर्शनो को यथासम्भव वास्तविक जीवन के निकट ला रखने की प्रेरणा दी । साथ ही चार-पांच घंटे में भी न अभिनीत हो सकने वाले प्रसाद के नाटको की लोकप्रियता भी क्षीण हुई । अभिनेय विषय पुराण व इतिहास के ग्रन्थों से न लिए जाकर वास्तविक वर्तमान जीवन के साँचे में ही ढलने लगे । इन्हीं सब परिवर्तनों के अनुरूप रगमच-सम्बन्धी नव-निर्माण की भी आवश्यकता लोग महसूस करते हैं । वास्तविक घटनाओं के मेल में ठीक-ठीक बैठने वाले दृश्यों का विधान ही अधिकतर वर्तमान हिन्दी-नाटको में पाया जाता है । नाटक रचना भी इस प्रकार होने लगी है कि अनेक दृश्य विधान से पिंड छुड़ाया जाने लगा है । कम से कम दृश्य-परिवर्तन के साथ नाटक सम्पन्न हो—इसकी ओर वर्तमान नाटककारों तथा अभिनेताओं का विशेष ध्यान जा रहा है । नाटकीय-घटनाओं की पृष्ठभूमि, वातावरण तथा पात्रों के वेश-विन्यास आदि में स्वाभाविकता लाने के लिए हर प्रकार से प्रयत्न किए जा रहे हैं । रगमच पर एक या दो ही दृश्यों का विधान किया जाता है और उन्हीं कतिपय दृश्यों के प्रकाश में समूचा नाटक सफलता के साथ खेला जाता है ।

नाट्य-कला के इन परिवर्तनों के अनुरूप ही शौकिया (Amateur) रगमच की स्थापना की गयी है ।

समस्यानाटक और अभिनेयता

मन्यनाटककार की अभिनय सम्बन्धी समस्याएँ प्राचीन नाटककारों से भिन्न होती हैं । वह कौतूहल ने परिपूर्ण नाटकीय स्थितियों की अवतारणा कर देना ही अभिनय के लिए आवश्यक नहीं मानता । उनकी अभिनयगत मान्यताओं पर यथार्थवाद का विशेष प्रभाव पड़ा है । दैनिक जीवन की समस्याओं को, स्वाभाविकता के नाय, विद्वत्सनीय एवं प्रभावकारी शैली में किस प्रकार रगमच पर उपस्थित किया जाय, यही इनकी अभिनय कला का रहस्य है । रगमच को

व्यर्थ के अस्वाभाविक आडम्बरो से चकाचौंध करना उन्हें अभीष्ट नहीं। उनकी धारणा है कि कृत्रिम युक्तियों द्वारा प्रेक्षक का मनोविनोद ही हो सकता है— युग-जीवन का वास्तविक रूप सवेद्य नहीं हो पाता। इसीलिए इन्होंने कायिक, वाचिक, आहार्य और सात्विक आदि अभिनय के अवयवों को अधिक साकेतिक, व्यंग्यात्मक और मनोविज्ञान-पुष्ट बनाया। इस प्रकार इनके नाटकों का अभिनय कौतूहलवद्धक भले ही न हो पर हृदय को स्पर्श अवश्य करता है। यदि नाटककार जागरूक हुआ तो दैनिक जीवन की रूक्षता को रगमच पर प्रभावशाली ढंग से उपस्थित कर सकता है। विज्ञान के बल पर विकसित रगमच ने इस सभावना के लिए क्षेत्र खोल दिया है। प० लक्ष्मीनारायण मिश्र नूतन अभिनय कला पर प्रकाश डालते हुए लिखते हैं कि—“अभिनय के सम्बन्ध में भी मैं स्वाभाविकता पर बल देना चाहता हूँ। तोते की तरह रटे रटायें शब्दों को रगमच पर दुहरा देना ठीक नहीं होता। मुँह से जो शब्द निकलें उनके साथ ही साथ शरीर के अंगों का संचालन भी ऐसा होना चाहिए कि जो आपस में सामंजस्य स्थापित कर सकें—रगमच पर मनुष्य की स्वाभाविक जिन्दगी दिखला दें अथवा हमारा नित्य का जीवन जैसा है रगमच का जीवन उसके साथ मेल खा सके।”^१

पात्रों की भीतरी भावनाओं को व्यक्त करने में जितना सहायक मूक अभिनय होता है उतना स्वगत नहीं। मनुष्य के भीतरी भाव एकान्त में भी उसकी भाव-भंगी, चेहरे की आकृति या कभी-कभी किसी तरह का काम करने में व्यक्त होते हैं, चारपाई पर लेटकर या खड़े होकर व्याख्यान देने में नहीं। दो हिस्सा स्वगत और एक हिस्सा वास्तविक कथोपकथन करा देने से नाटक का लिखना तो सरल हो उठता है, पर नाटकत्व विगड जाता है, अभिनय की जरूरत नहीं रहती।

निष्कर्ष यह कि समस्यानाटक का कार्यव्यापार अधिक मनोवैज्ञानिक, सघर्ष स्वाभाविक (प्रेक्षक के निजी जीवन के सघर्ष के अनुरूप होने के कारण उसे आत्मीयता का अनुभव होता है) सलाप अकृत्रिम (प्रेक्ष्य नाटक का दर्शक पात्र की स्वाभाविक भाषा में तीर की तरह चुभने वाले टूटे-फूटे और छोटे-छोटे वाक्यों को सुनना चाहता है, वह लम्बी वक्तृता के पूर्वापर प्रसंग को स्मरण रखने का भार उठाना नहीं चाहता।) होता है।

प्रेक्ष्य नाटक और पाठ्य नाटक का अन्तर स्पष्ट करते हुए प्रो० वियर्स ने

भी लिखा है —“प्रेक्ष्य नाटक मे अलकृत वर्णन, गभीर विचारानुभूति व्यक्तक पदो, शिथिल वस्तु-विकास और निरुद्देश्य लम्बी-चौडी वक्तृताओ का बहिष्कार किया जाना चाहिए। किन्तु, पाठ्य नाटको मे इनका उपयोग हो सकता है।”

अभिनय के प्रभाव को अधिक सश्लिष्ट बनाने के लिए नाटककार सकलन-त्रय (काल सकलन, स्थान सकलन और क्रिया सकलन) का पूर्ण निर्वाह करता है। दृश्यो की अवतारणा मे समस्या की प्रकृति, परिस्थिति और पात्र का ध्यान रखता है।

उपेन्द्रनाथ 'अश्क' के नाटको मे भी रगमच के अनुकूल अभिनेय तत्वो का पूरा निर्वाह हुआ है। गिल्प की दृष्टि से सामाजिक समस्याओ पर लिखे गये वृन्दावनलाल वर्मा, भगवतीचरण वर्मा और सेठ गोविन्ददास के भी कतिपय नाटक सफल हैं। इनमे प्रभावित करने वाली अभिनेयता है। समस्या एकाकियो की अभिनेयता तो अमदिग्ध ही है। शायद ही कोई ऐसा नाटक होगा जिसका अभिनय न हो सके। ५० लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटको की रगमचीय सफलता सदिग्ध है, इसका कारण विश्लेषण की प्रवृत्ति का अत्यधिक आग्रह है। वे अन्तरिक मर्षण को इतना प्रधान बना देते हैं कि बाह्य सघर्ष सर्वथा उपेक्षित-सा रह जाता है। इस कारण कार्यव्यापार मे शिथिलता और नाटकीय गति का अभाव खटकता है।

इस प्रकार शिल्प की सरलता, स्वाभाविकता, अभिनय की मनोवैज्ञानिकता, प्रत्यक्ष जीवन की अनुभूतिपूर्ण वास्तविकता, युग की यथार्थोन्मुखी प्रवृत्ति के अनुरूप होने के कारण समग्रनाटक के साहित्यिक महत्त्व की नितान्त उपेक्षा कभी नहीं की जा सकती। चाहे युग बदल जाय और ये समस्याएँ भी तिरोहित हो जायें किन्तु भौतिक और सामाजिक जीवन का जो एक स्पन्दन है वह शाश्वत सवेद्य होकर सहृदय को आकर्षित करता रहेगा। यह भी नहीं कहा जा सकता कि बौद्धिकता की रक्ष वेदी पर इन नाटककारो ने भावुकता का एकदम वलिदान ही कर दिया है। डॉ० नगेन्द्र का तो यह दृढ मत है कि—“आप सच मानिए इनमे कोई भी लेखक ऐसा नहीं जो रोमान और भावुकता का आंचल छोड मरता हों। पश्चिमी विद्वानो की तो ऐसी धारणा डम्न और गॉ तक के

1 "It (Closet Play) may afford", he reasons, "What the acted play must forgo on ornate descriptions, passages of deep reflection, a lagging movement, and mere declamation"

विषय मे है।”^१ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के शब्दों मे वस्तुतः “भावुकता भी जीवन का एक अंग है अतः साहित्य की किसी शाखा से हम उमे विलकुल तो हटा सकते ही नहीं। हा, यदि वह व्याधि के रूप मे—पील-पाव की तरह बढ़ने लगे तो उसकी रोक-थाम आवश्यक है।” समस्यानाटक इसी रोक-थाम का उत्साह लेकर चला है। इस साहित्य-शाखा का दोष यही है कि बुद्धि और हृदय के सत्य का सामंजस्य नहीं हो सका है। हृदय की अपेक्षा बुद्धि को अधिक महत्व मिला है। किन्तु, यह तो युग की ही विशेषता है कि व्यक्ति आज चिन्तक अधिक और भावुक कम है।

अपनी इसी अभिनेयता के कारण समस्यानाटक सत्वर सवेद्य होता है। किन्तु साहित्यिक स्थायित्व प्राप्त करने के लिए कृति मे शाश्वत सवेदन तत्व का होना भी अनिवार्य होता है। अब विचारणीय विषय यह है कि समस्यानाटक मे साहित्यिक दृष्टि से स्थायित्व प्रदान करने वाले शाश्वत-सवेदन तत्व क्या हैं।

यह तो स्पष्ट है कि समस्यानाटक की रचना दो रूपों मे हुई है—एक मे समाज और परिवेश से सघर्ष करने वाले व्यक्ति की मानसिक ग्रन्थियों का उद्घाटन हुआ है तो दूसरे मे समाज को विकृत करने वाली स्थूल समस्याओं का दिग्दर्शन कराया गया है। जहाँ तक पहले वर्ग की समस्याओं का सम्बन्ध है उनमे शाश्वत-सवेदन तत्व प्रचुर मात्रा मे विद्यमान होते हैं। सभी देश और सभी काल के मनुष्य परिस्थितियों के प्रतिकूल होने पर मानसिक ग्रन्थियों से ग्रस्त होते हैं। इन समस्यानाटकों मे ग्रन्थिजनित विकारों का, उपचेतन के छल्लों का जो माकार चित्रण हुआ है उसमे सवेदनशीलता है। अनुकूल प्रभाव की सृष्टि के लिए इन नाटककारों ने कार्यात्मक (gestures) वाचिक (words) आहार्य (Dresses and make-up) और सात्विक (Temperamental) चारों प्रकार के अभिनय का आश्रय लिया है। उनकी अभिनय योजना मे रूढ़ि के स्थान पर मनोवैज्ञानिक तत्वों का समावेश होता है। पात्रों की अद्वैतिकाया चिन्तन के क्षणों मे मूक भाव से दृष्टिपात आदि निर्देश प्राचीन नाटकों की बाहरी दौड़-धूप और उच्छ्वसित स्वगतोक्तियों से कहीं अधिक हृदयस्पर्शी होते हैं। इस प्रकार की नाटकीय कला मे साकेतिकता और प्रभविष्णुता की गहराई होती है जिसका विशद विवेचन शिल्प-विधि का विवेचन करते समय किया जायगा। लक्ष्मीनारायण मिश्र, उपेन्द्रनाथ अशक, उदयशंकर भट्ट के समस्यानाटकों मे यह

शाश्वत सवेदन तत्व बहुत कुछ विद्यमान है।

समाज की स्थूल समस्याओं को आधार बनाकर लिखे गए समस्यानाटक भी साहित्य की दृष्टि से सर्वथा उपेक्षणीय नहीं हो सकते। उनमें भी उस शाश्वत सवेदन की सभावना निहित है जो मानव प्रकृति की उम मनोवृत्ति का साहित्य है जिसमें सामाजिक संघर्षों के प्रति आसक्ति होती है। यह सामाजिक भावना देश-काल विशेष तक ही सीमित नहीं होती प्रत्युत किसी भी देश-काल का वर्ग-संघर्ष हमें आकृष्ट कर सकता है। वर्ग-संघर्ष की प्रकृति और स्वरूप में भेद हो सकता है मूल भावना में नहीं। अतः यह कहना ठीक नहीं कि नमसामयिक समस्या को ही अभिव्यक्त करने वाला समस्या नाटक कालान्तर में महत्त्व शून्य हो जायगा। किन्तु, इसके लिए यह आवश्यक है कि समस्याओं को अस्तित्व देने वाली चेतना की नाटककार को सूक्ष्म पकड़ हो। सूक्ष्म भाव या मनोविकार का सश्लिष्ट चित्रण प्रस्तुत करने वाले समस्यानाटक का शाश्वत महत्त्व है। यदि इस चेतना का उन्मेष न कर नाटककार केवल समस्या का निरूपण करता रहा तो वह सफल नाटक का सृजन नहीं कर पायेगा। क्योंकि समस्याएँ युग बदलने पर स्वयं बदल जाती हैं। समस्या नाट्यकार की मानव जीवन और मानव चरित्र की गहरी रुचि उसकी कृति को साहित्य का रूप देती है।^१—

His interest in life and human character raised his work above the level of a sociological treatise or an abstract philosophical discourse

समस्याओं के परिवर्तित होने पर भी समस्यानाटक पठनीय या दर्शनीय रहेगे। कारण यह है कि मानव के जीवन की अनुभूति का इतिहास सदा नया बना रहता है। और जब तक हृदय की अनुभूति के इतिहास का महत्त्व नष्ट नहीं होता तब तक इन समस्यानाटकों की प्रभविष्युता बनी रहेगी। एक आलोचक का मन है^२—

Problem drama like all great drama, is a precious 'human document', the problem tackled by it may be solved and the conditions portrayed by it may change, but it is likely to retain its appeal as long as men are interested in human experience

1 Dr R C Gupta—The Problem Play (Preface)

2 Dr R C Gupta—The Problem Play (Preface)

प्रसाद के नाटकों की अभिनेयता

प्रसाद के नाटकों का अभिनय की दृष्टि से परीक्षण करने के लिए निम्न लिखित तीन प्रश्नों पर विचार कर लेना आवश्यक है—

- १ अभिनय का लक्षण क्या है ?
- २ अभिनय तत्त्व का क्या अभिप्राय है ?
- ३ अभिनेय नाटक की क्या विशेषताएँ हैं ?

सर्वप्रथम अभिनय के लक्षण पर विचार कर लेना चाहिए। भरत-नाट्यशास्त्र के अनुसार 'शीब् धातु मे 'अभि' उपसर्ग लगाने से अभिनय शब्द बना है। शीब् का अर्थ है पाना, ले जाना 'शीब् प्रापरणार्थोधातु'।

“अस्याच्चप्रत्ययान्तस्याभिनय इति रूप सिद्धम्”

अभिपूर्वस्तु शीब् धातुराभिमुख्यार्यं निर्णये ।

यस्मात्प्रयोग नयति तस्मादभिनय स्मृतः ॥

विभावयति यस्माच्च नानार्थाङ्गि प्रयोगतः ।

शाखाङ्गोपागसयुक्तस्तस्मादभिनय स्मृतः ॥ ना० शा० ८।६-७ ॥

अभिनय शब्द का अर्थ है सम्मुख ले जाना।

नाटक के प्रयोग मे शाखा^१, अंग^२ और उपाग^३ के सहित जो प्रक्रिया कवि के आशय को सामाजिक के सम्मुख रखती है उसे अभिनय कहते हैं और उस कला को जानने वाला अभिनेता कहलाता है।

इस लक्षण से यह तात्पर्य निकला कि कवि-अभिप्राय को सामाजिक तक पहुँचाना अभिनेता का कर्तव्य है, अर्थात् यदि कवि का आशय अभिनेता सामाजिक तक नहीं पहुँच पाता तो इसमे दोष कवि का नहीं अभिनेता या उसकी अभिनय-कला का है। सफल अभिनेता किसी भी नाटक को अभिनेय बना सकता है।

- १ अत्र शाखेति विख्याता विचित्रा करवर्त्तना । (शारंगदेव) अर्थात् भाषण के पूर्व या कथोपकथन के समय पात्र का करवर्त्तन (विभिन्न रूपों में स्पन्दन) शाखा कहलाता है।
- २ मिर, हाथ, चह, पाश्र्व, कटि और पग के स्पन्दन द्वारा पात्र की भावामिव्यक्ति।
- ३ नेत्र, भ्रू, पलक, नासिका, ओष्ठ और त्रिभुज द्वारा भावामिव्यक्ति।

ऐसा प्रतीत होता है कि कालान्तर में किन्हीं कारणों से आचार्यों को इस लक्षण से सन्तोष नहीं हुआ और भट्टतोत को एक नई परिभाषा करनी पड़ी। उन्होंने अभिनय का लक्षण इस प्रकार लिखा। भट्टतोत आचार्य ने अभिनय की व्युत्पत्ति बताते हुए लिखा है—

“अभिज्ञानेनाभिमुख्यं न शब्देन निषेधं य शब्देन यदर्थो लक्ष्यते । तेन स्वपाश्वो-
न्मुखदेशागमनेन आभिमुख्यं अभिमुखत्वम् । पाश्वक्षेत्रेण रेचनपूर्वं अघोमुखोत्तान-
परिवर्त्तनेन च यच्छब्दार्थमभिनयेत् ।”

अर्थात् जो कला सामाजिक का ध्यान अन्य विषयों से हटाकर रगमच पर होने वाले दृश्य की ओर निरन्तर लगाए रखे वह अभिनय कला है, अर्थात् जिस नाट्य-रचना में इतनी सामर्थ्य हो कि कुशल अभिनेता सामाजिकों का ध्यान निरन्तर अपनी ओर आकर्षित कर सके वह अभिनेय कहलाने की अधिकारिणी है। इस प्रकार का लक्षण आचार्य विप्रदास ने दूसरी परिभाषा में किया है। उनका मत है—

रत्यादिकानभिव्यक्ति नयतो वासनामयान् ।
रसावसाना ध्यापारा कष्यन्तेऽभिनया इति ॥
आगिका वाचिकाश्चैव आहार्याः सात्त्विका इति ।
चतुर्विधास्ते करणश्चतुभिरुपादानात् ॥

अभिनय कला का विवेचन करते हुए नाटक के प्रयोग का विस्तारपूर्वक वर्णन किया गया है। नृत्य-गीत के साथ आगिक, वाचिक, आहार्य और सात्त्विक चार प्रकार के अभिनय का विधिवत् विश्लेषण मिलता है। शिर प्रभृति अंगों का प्रक्षेपण आगिक अभिनय, गीत-प्रवन्वादि का वर्णन वाचिक अभिनय, भूषणादि धारण आहार्य अभिनय और स्तम्भ, स्वेद, रोमाञ्चादि सात्त्विक भावों का प्रदर्शन सात्त्विक अभिनय कहलाता है।

इन आचार्यों के मत से जिन नाटकों में चतुर्विध अभिनय के लिए ऐसे साधन हो जो आद्योपात सामाजिकों को आकर्षित कर सकें, वे अभिनेय नाटक कहे जाएंगे। अब प्रश्न सामाजिक की रूचि का उठता है। समाज में विद्वान् और मूर्ख, महा-मा और कामुक सभी प्रकार के मानव हैं। सबकी पृथक्-पृथक् रूचि है। अतः कोई नाटक विरुद्ध रूचि वाले व्यक्तियों को किस प्रकार प्रिय हो सकता है, हम इस प्रश्न पर आगे चलकर विचार करेंगे।

संस्कृत नाटकों की अभिनेयता

हमारे देश में एक समय नाटक का प्रचार निम्नस्तर के व्यक्तियों के शिक्षार्थ पंचम वेद के रूप में हुआ। उस समय भरत^१ मुनि ने सफल नाटक का लक्षण देते हुए लिखा—

मृदुललितपदाढ्यंगूढशब्दार्थहीन
जनपदसुखबोधय युक्तिमन्तृत्ययोज्यम् ।
बहुकृतरसमागं सन्धिसन्धानयुक्तं
भवति जगति योग्यं नाटक प्रेक्षकारणम् ॥

भरत मुनि की दृष्टि में (जनपद सुखबोधय) सामान्य जनता के समझने योग्य सरल शब्दों में नृत्य पर आधारित रसयुक्त नाटक अभिनेय था। भास के नाटकों में ये गुण किसी सीमा तक विद्यमान हैं। किन्तु कालान्तर में अभिनेय नाटकों का एक और नया स्वरूप बन गया।

आचार्य विश्वनाथ 'साहित्य-दर्पण' में सफल अभिनेय नाटक के लक्षण देते हुए लिखते हैं—

पञ्चसन्धि चतुर्वृत्ति चतु. षष्ठ्यगसंयुतम् ।
षट्त्रिंशल्लक्षणोपेतमलकारोपशोभितम् ॥
महारसं महाभोगमुदात्तरचनान्वितम् ।
महापुरुषसत्कारं साध्वाचार जनप्रियम् ॥
सुश्लिष्टसधियोग च सुप्रयोग सुखाश्रयम् ।
मृदुशब्दाभिधान च कवि. कुर्यात्तु नाटकम् ॥

अर्थात् पाँच सधियों से, चार वृत्तियों से, चौसठ अङ्गों से, छत्तीस लक्षणों से युक्त, नाट्यालङ्कारों से सुशोभित, अतिसरस, उत्कृष्ट भावों से युक्त, चमत्कारपूर्ण रचना से पूरित, महापुरुषों के सत्कार से सम्पन्न, अनिन्दित आचरण से सयुक्त, सधियों में सुश्लिष्ट, प्रयोग में रमणीय, सुख का आश्रय और कोमल शब्दों से समन्वित नाटक कवि को बनाना चाहिए।

अभिनेयता भरत मुनि और विश्वनाथ दोनों को वाञ्छनीय है, पर अभिनेयता के स्वरूप में अन्तर दिखाई पड़ता है। एक की दृष्टि सामान्य जनसमुदाय को भी बोधगम्य होने वाले नाटकों की ओर है, दूसरे की विद्वत्परिपद में अभिनीत नाटकों की ओर। एक के सामने समाज का निम्न वर्ग भी है जिसके लिए पंचम

१. नाट्य भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम्—कालिदास

वेद की आवश्यकता थी, दूसरे की दृष्टि में 'अभिरूप भूयिष्ठा परिषदियम्' । कालिदास तक आते-आते नाट्यकला का एक विशिष्ट रूप राजाश्रित नाट्य-शाला में निखरने लगा । इसके पूर्व ऐसे नाटको का निर्माण हो चुका था जो राजपुरुषों के मध्य अभिनीत होते थे । प्राचीन इतिहास इस तथ्य का साक्षी है कि राज-भवन में निर्मित नाट्य-शाला का द्वार केवल राजपुरुषों और विद्वानों के लिए खुलता था । सामान्य जनता का प्रवेश वहाँ वर्जित था । ऐसी नाट्य-शाला में 'मालविकाग्निमित्र', 'विक्रमोर्वशी' और 'शकुन्तला' नाटक अभिनीत हुए । इन नाटको के अन्तर्गत निम्नलिखित उद्धरणों पर ध्यान देने से यह तथ्य स्वतः प्रमाणित हो जाता है—

मालविकाग्निमित्रे—

सूत्रधार—अभिहितोस्मि विद्वत्परिषदा कालिदास ग्रथित-वस्तु मालविकाग्नि-मित्र नाम नाटकमस्मिन्वसन्तोत्सवे प्रयोक्तव्यमिति ।

विक्रमोर्वशीयम्—

सूत्रधार—मारिष ब्रह्मशस्तु परिषदा पूर्वेपा कवीना दृष्ट प्रयोगवन्ध सोऽहमद्य विक्रमोर्वशीय नाम नाटकमपूर्वं प्रयोक्ष्ये ।

अभिज्ञान शाकुन्तले—

“आर्ये ! अभिरूपभूयिष्ठा परिषदियम् । अद्य खलु कालिदास ग्रथित वस्तुना-भिज्ञान शाकुन्तल नामधेयेन नवेन नाटकेनोपस्थातव्यमस्मामि ।”

इन तीनों नाटको में सूत्रधार विद्वत्परिषद् की ओर सकेत करता है । राजप्रासाद में वसन्तोत्सव पर अभिनीत नाटको के दर्शक निस्सदेह रूप से योग्य एवं विद्वान् राजन्य वर रहे होंगे । सामान्य जनता का प्रवेश वहाँ कहाँ ?

नाट्य-शाला

प्रसंगवशात् अभिनेय नाटको के लिए निर्मित नाट्य-शाला-पद्धति पर विचार कर लेना चाहिए । जन-जीवन की स्वाभाविक प्रेरणा का परिणाम होने के कारण नाटक केवल राजभवनों तक ही सीमित न रहा, मध्यमवर्ग और निम्न वर्ग ने अपनी रुचि के अनुरूप अभिनय के उपकरण एकत्र किये । अतः एक ओर तो देव-मन्दिरों, गुफाओं और सामूहिक रूप में बनी नाट्य-शालाओं में रास, यात्रा आदि नाटको का विकास हुआ और दूसरी ओर गेय-लोक नाट्य-जनमनरजन करता रहा । इसका परिणाम यह हुआ कि आचार्यों को रूपक के प्रतिरिक्त १८ प्रकार के उपरूपको को भी स्वीकार करना पडा ।

विद्वत्परिषद् मे अभिनीत नाटको के आधार पर नाट्य-रचना के विविध अंगो का विवेचन आचार्यों ने किया । भरत मुनि ने नाटक मे केवल ३६ अंगो का वर्णन किया था, किन्तु भोज तक आते-आते उनकी सख्या २५६ पहुँच गई । हमारे सबसे समृद्ध और पूर्ण नाटक इन्ही विद्वत्परिषदो मे अभिनीत हुए । विश्व-विख्यात 'अभिज्ञान-शाकुन्तलम्' की रचना इसी विद्वत्परिषद् के लिए हुई थी ।

संस्कृत और प्राकृत की उपर्युक्त तीनों पद्धतियाँ हिन्दी मे आईं । संस्कृत के समान हिन्दी मे भी एक का दूसरे पर प्रभाव पडता रहा । अतः भारतेन्दु-युग मे इन तीनों पद्धतियो का विकास फलकता है ।

प्रसाद के विभिन्न नाटको में अभिनेय-तत्त्व

प्रसादजी का जन्म भारतेन्दु की नगरी मे भारतेन्दु-युग मे हुआ । हरिश्चन्द्र की घबल कीर्ति का प्रकाश 'प्रसाद' के वाल्यकाल मे पूर्ण वैभव पर था । 'प्रसाद' के परिवार का भारतेन्दु के वंशजो से घनिष्ठ सम्बन्ध होने के कारण बालक प्रसाद के कोमल मन पर उस वैभव का प्रभाव पडना स्वाभाविक था । भारतेन्दु प्रवर्तित 'हिन्दी-हिन्दू-हिन्दुस्तान' मिशन के सचालको के सम्पर्क मे आने से तीनों के प्रति अनुराग होना अनिवार्य था ।

सज्जन—नाटक के लिए लेखनी उठाते ही प्रसाद ने भारतेन्दु को स्मरण किया होगा । उन्होंने भारतेन्दु की एक शैली पर 'सज्जन' की रचना की । 'नान्दी', 'सूत्रधार', 'भरत वाक्य', 'गद्य' और 'पद्य' की भाषा मे क्रमशः खड़ी बोली और ब्रजभाषा सबका यथोचित निर्वह हिन्दुओ की दुर्बलता—ईर्ष्या, मात्सर्य, हिन्दुस्तान का मेवा फूट, सबकी यथोचित अभिव्यक्ति इस नाटक की विशेषता है । काव्य-गुण, अभिनेय तत्त्व और लघुता के कारण यह अभिनेय नाटक उस काल के मध्यम वर्ग की रुचि के अनुरूप ही बना । यदि 'प्रसाद' इसी शैली का अनुसरण करते गए होते तो उनके नाटको की शैली वह न होती जो 'स्कन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त' आदि मे दिखाई देती है । ज्यो-ज्यो उनके विचारों मे प्रौढता आती गई वे एक नई शैली के अनुसन्धान मे सलग्न होते गए । 'प्रसाद' के जीवन पर सबसे अधिक प्रभाव डालने वाली घटना सारनाथ के भग्नावशेषो का पुनरुद्धार था । पुरातत्त्ववेत्ताओ के प्रयास से भारत के अतीत वैभव का एक अंश प्रकाश मे आते ही 'प्रसाद' को एक निधि मिल गई । उन्हें ऐसा प्रतीत होने लगा है कि हमारी जाति मे स्वभावतः ऐसे गुण हैं जिनके द्वारा देश और जाति का उद्धार हो सकता है । उस समय उन्हें इतिहास के अध्ययन का महत्त्व सूझा और पूर्वजो की जिन श्रुतियो के कारण देश परतन्त्र बना था

उनकी ओर उनका ध्यान गया और उन्होंने 'प्रायश्चित्त' नाटक द्वारा जयचन्द के अपराधो का परिहार कराना उचित समझा। 'प्रायश्चित्त' नाटक इस बात का प्रमाण है। जयचन्द अपने कुकृत्यों पर इतना लज्जित होता है कि सेना-पतियों और मन्त्रियों को शहाबुद्दीन से युद्ध करने का परामर्श देकर वह स्वतः गंगा में डूब मरता है।

प्रायश्चित्त—'प्रायश्चित्त' में भी अभिनेयता का ध्यान रखा गया, किन्तु नान्दी सूत्रधार की शैली का परित्याग किया गया। इस नाटक में सक्षिप्त एव रुचिकारी सवाद-योजना, घटना-कौतूहल तथा भाषा-सारल्य के कारण अभिनेय गुण सुविधापूर्वक आ गए हैं।

'प्रायश्चित्त' के उपरान्त 'प्रसाद' ने कथावस्तु-सविधान में कई परिवर्तन किये। उन परिवर्तनों में कथा की ऋजुता के अतिरिक्त सबसे बड़ा परिवर्तन है मुस्लिम-सघर्ष के त्याग का। एक बार मैंने उनका ध्यान मुस्लिम युग के इतिहास की ओर आकर्षित किया। मैंने कहा कि टाड राजस्थान की प्रचुर सामग्री से आप लाभ क्यों नहीं उठाते? उन्होंने कहा कि हिन्दू-मुस्लिम ऐक्य की देश को सबसे अधिक आवश्यकता है। मुस्लिम-युग की सामग्री अधिकांश विद्वेषसूचक है। इससे स्पष्ट हो जाता है कि उनके हृदय में राष्ट्रीय भावना का क्या स्वरूप था।

'प्रसाद' की हार्दिक इच्छा यह अवश्य रहती थी कि उनके नाटको का स्थान-स्थान पर अभिनय हो और भारतेन्दु मिशन की पूर्ति में वे कुछ योग दे सकें। अतः आरम्भ में उन्होंने इन नाटको में मध्यम वर्ग के ममभूते योग्य विषयों को ग्रहण किया और रचना में मध्यवर्ग की रुचि का ध्यान रखा।

करुणालय—अभिनय की दृष्टि से उन्होंने एक और नया प्रयोग किया। दर्शकों को चमत्कारपूर्ण कथानक एव मधुर संगीत का अधिक आकर्षण रहता है। 'प्रसाद' ने इन दोनों तत्त्वों का विशेष ध्यान रखकर 'करुणालय' की रचना की। उनकी धारणा थी कि नम्रभवत गद्य-पद्य का भेद मिट जाने और गेय बन जाने के कारण मध्य-वर्ग को यह शैली रुचिकर प्रतीत होगी। किन्तु किसी रगमच पर इसका प्रयोग नहीं किया गया और उन्होंने इस शैली को भी त्याग दिया।

करुणालय के उपरान्त 'कन्याणी-परिणय' और 'राज्यश्री' की रचना हुई। 'कन्याणी-परिणय' और 'राज्यश्री' के प्रथम मन्करण में घटनाक्रम एव भाषा-शैली का निरीक्षण करने पर ऐसा प्रतीत होता है कि उन्होंने इन दोनों में काव्य-नृत्त, चरित्र-चित्रण और जीवन-दर्शन की अपेक्षा सुबोध अभिनय-नृत्त

को अधिक महत्त्व देना उचित समझा। दार्शनिक विचारों में प्रौढता आने पर भी 'विशाख' नाटक तक उनकी दृष्टि अभिनय की ओर प्रमुख रूप से दिखाई पड़ती है। सारनाथ के ऐतिहासिक शोध ने उनके विचारों में नवीन स्फूर्ति डाली। यही से परिवर्तन प्रारम्भ होता है।

सारनाथ में प्राप्त बुद्ध की भव्य मूर्ति का 'प्रसाद' पर अपूर्व प्रभाव पड़ा था। वहाँ के भग्नावशेषों को वे घण्टों देखकर विचारमग्न होते। भगवान् तथागत के मुख से कर्णामृत की महत्ता समझाने और बौद्ध विहारों के धराशाही होने के कारणों का उद्घाटन करने के लिए उन्होंने 'विशाख' की रचना की। उस समय सारनाथ का महत्त्व इतना व्यापक हो गया था कि चीन, ब्रह्मा, यूरोप और अमेरिका से यात्री इन भग्नावशेषों को देखने आते और भारत के अतीत वैभव पर चकित रह जाते। सारे देश में बौद्ध धर्म की चर्चा सर्वोपरि स्थान प्राप्त कर रही थी। ऐसी अवस्था में जनरुचि को प्राजल बनाने और सत्य-अहिंसा का महत्त्व समझाने के उद्देश्य से 'विशाख' नाटक की रचना हुई। इसके गानों में पूर्णतया लोक-रुचि का ध्यान रखा गया। घटनाओं को भी आकर्षक एवं रससिक्त बनाने का प्रयास किया गया। भाषा की सरलता, विचारों की ऋजुता, कथावस्तु की रमणीयता आदि गुणों से यह नाटक सर्वथा अभिनय के योग्य सिद्ध हुआ। 'प्रसाद' ने सम्भवतः सबसे अधिक ध्यान इसकी अभिनेयता की ओर रखा। रगमच की सुविधाओं और आवश्यकताओं का इसमें पूर्ण रूप से निर्वाह पाया जाता है।

'प्रसाद' इसकी भूमिका में लिखते हैं—'आजकल के पारसी रगमचों के अनुकूल ये नाटक कहाँ तक उपयुक्त होंगे, इसे मैं नहीं कह सकता। क्योंकि उनका आदर्श केवल मनोरजन है। हाँ, जातीय आदर्शों से स्थापित यदि कोई रगमच, जहाँ कि चमक-दमक से विशेष ध्यान पात्रों के अभिनय पर और आदर्श के विकास पर रखा जाता हो, कोई सम्मति अपने अभिनय में श्रद्धा पढ़ने की दे तो मैं उसे स्वीकार करने के लिए सर्वथा प्रस्तुत हूँ।'

इस कथन में 'प्रसाद' का अभिनय सम्बन्धी विशिष्ट सिद्धान्त निहित है। इसमें चार सूत्र हैं जिन पर प्रकाश डालना आवश्यक है। सर्वप्रथम पारसी रगमचों के प्रति उनकी धारणा स्पष्ट होती है, अर्थात् अब तक विरचित उनके नाटकों की पारसी-रगमच की कसौटी पर कसना बृथा प्रयास करना है। दूसरा सूत्र है कि अभिनेय नाटकों का उद्देश्य केवल मनोरजन नहीं। 'प्रसाद' के नाटकों को जो लोग केवल मनोरजन की अभिलाषा से देखने जायेंगे उन्हें निराशा होगी। तीसरा सूत्र 'जातीय आदर्शों से स्थापित रगमच' की स्थापना के सबंध

में है। चौथा सूत्र है—‘रगमच, जहाँ कि चमक-दमक से विशेष ध्यान पात्रों के अभिनय और आदर्श के विकास पर रखा जाता हो।’ प्रसिद्ध है कि ‘प्रसाद’ ने एक बार थियेटर में जब सम्राट् अशोक को चश्मा लगाए, छैला बने एक विलक्षण वेश में देखा तो वे अपने साथियों के साथ उठकर बाहर चले गए।

‘विशाख’ की रचना के उपरान्त ‘प्रसाद’ ने सम्भवतः मध्यवर्ग के लिए नाट्य-रचना का विचार कुछ काल के लिए त्याग दिया। उनकी दृष्टि कालिदास की ओर गई होगी और विशिष्ट वर्ग के लिए नाटक-सृजन की प्रेरणा उन्हें किसी न किसी प्रकार प्राप्त हुई होगी। उन्होंने जिस उद्देश्य को लेकर नाटक लिखने का सकल्प ‘विशाख’ में प्रगट किया, उसकी उपलब्धि ‘कामना’, ‘जनमेजय का नागयज्ञ’, ‘अजातशत्रु’, ‘स्कन्दगुप्त’ और ‘चन्द्रगुप्त’ में स्थान-स्थान पर दिखाई पड़ती हैं।

आज के कतिपय समालोचक और नाट्यकार ‘प्रसाद’ के इन नाटकों को अनभिनेय मानकर काव्य की कोटि में रखने का आग्रह करते हैं। विचार करना चाहिए कि क्या ये नाटक सर्वथा अनभिनेय हैं।

प्रसाद के नाटकीय दोष

51. ~~नोट्स~~
वाङ्मय-गुण-सूत्र के विचारानुसार ‘प्रसाद’ के नाटकों का सबसे पहला दोष रगमच-विषयक है। उनके नाटकों में अभिनय की श्रुटियाँ हैं। (१) उनकी अपरिवर्तनशील गम्भीर भाषा में अभिनयोचित चाचल्य नहीं है। अनावश्यक दृश्यों की सख्या भी बहुत है। (२) बड़ा दोष है एकता के अभाव का। उसके लिए उत्तरदायी है ‘प्रसाद’ के मन में चलता हुआ सुख-दुःख का सघर्ष, जिसके समाधान का प्रयत्न वे अन्त तक करते रहे थे। ‘राज्यश्री’ या ‘ध्रुवस्वामिनी’ में वस्तुविचार कम होने से यह दोष नहीं आया। ‘ध्रुवस्वामिनी’ का सारभूत प्रभाव तो पूर्णतः एकसार है, परन्तु ‘स्कन्दगुप्त’ और ‘चन्द्रगुप्त’ जैसे बड़े नाटकों में घटना-बाहुल्य में फसकर नाटक का सकलन अस्त-व्यस्त हो गया है। (३) एक प्रमुख दोष यह है कि वस्तु-विधान में कहीं-कहीं बड़े भद्दे जोड़ लगे हुए हैं। अनेक स्थानों पर नाटककार को घटनाओं की गतिविधि समालना फठिन हो गया है और ऐसा करने के लिए उसे या तो वांछित व्यक्ति को उसी समय भूमि फाड़कर उपस्थित कर देना पड़ा है अथवा किसी का जवर्दस्ती गला घोट देना पड़ा है। यह बड़े नाटकों में सर्वत्र हुआ है।

भाषा—सर्वप्रथम ‘प्रसाद’ के भाषा-सम्बन्धी दोषों पर विचार कर लिया जाय। तब तो यह है ‘प्रसाद’ के नाटकों की गम्भीर भाषा अपने युग से २५

वर्ष आगे थी। 'प्रसाद' जी से एक बार उनके घर पर भाषा के सम्बन्ध में चर्चा हुई। उसी दिन वे लखनऊ से हिन्दुस्तानी अकादमी की बैठक में सम्मिलित होकर लौटे थे। दिल्ली में उन्हीं दिनों उनका एक नाटक खेला गया था, जिसमें भाषा की क्लिष्टता के कारण हिन्दी-नाटको का परिहास किया गया था। मैं इस कठिनाई को उनके सामने रखकर उनका सुझाव चाहता था। वे गभीरतापूर्वक बोले—“हमारे देश में हिन्दुस्तानी के आन्दोलन से भाषा-समस्या जटिल होती जा रही है। हिन्दी का रूप निखरने जा रहा था कि भारतेन्दु-युग में एक राजा हिन्दुस्तानी को लेकर खड़े हो गए। उसी प्रकार हमारे प्रान्त में एक राय राजेश्वर' विरोध के लिए खड़े कर दिए गए हैं। यदि यह आन्दोलन न चला होता तो शीघ्र ही राष्ट्रभाषा के उपयुक्त हिन्दी का प्राजल रूप बन जाता और शिक्षा-प्रचार के साथ-साथ परिष्कृत हिन्दी का प्रचलन हो जाता।”

इससे यह अनुमान लगाया जा सकता है कि 'प्रसाद' की दृष्टि में नाटको के उपयुक्त भाषा का चित्र क्या था। हमें तो आज यही प्रतीत हो रहा है कि 'प्रसाद' जी भी यदि हिन्दुस्तानी के मोह में पड़ गए होते तो उनके नाटक भी अल्पायु हो जाते। रेडियो की आज की भाषा इस ओर संकेत कर रही है कि निकट भविष्य में ही सामान्यजन की भाषा हिन्दी का स्वरूप क्या होने जा रहा है। इस प्रकार 'प्रसाद' ने भाषा के स्वरूप-निर्धारण में भी दूरदर्शिता का ही परिचय दिया है।

'प्रसाद' की भाषा उन्हें दुर्बोध जान पड़ती है जो साहित्यिक भाषा को नाटक के अनुपयुक्त समझते हैं। नाटक में काव्य-तत्त्व उसे रगमच की सीमा के बाहर भी जनप्रिय बनाता है। काव्य-तत्त्वरहित भाषा में साहित्यिक रुचि वाले व्यक्ति को क्या आनन्द आएगा, इस विषय को स्पष्ट करने के लिए भाषा का रूप आपके सामने रखा जाता है—'अलग-अलग रास्ते' नामक नाटक में रानी कहती है—“आप क्या मुझे मूर्ख समझते हैं। क्या आपका खयाल है कि उस अपमान, निरादर और घोर मानसिक यन्त्रणा के बाद मैं इतनी भोली हूँ कि आपकी इन झूठी-मीठी बातों के भुलावे में आ जाऊँगी? आप जाइए, पिताजी से मकान लीजिए, मोटर लीजिए। मुझे उस मकान और मोटर की जरूरत नहीं।”

—उपेन्द्रनाथ 'अक्षक'

'अजातशत्रु' नाटक में पद्मावती उदयन से कहती है—“प्रभु! स्वामी!

१. उस समय राय राजेश्वर वली शिक्षामन्त्री और हिन्दुस्तानी अकादमी के सचालक थे।

क्षमा हो ! यह मूर्ति मेरी वासना का विषय नहीं है, किन्तु अमृत है, उन बुद्ध को माँस-पिंडो की कभी आवश्यकता नहीं ।" × × ×

× × × × —“नसें चढ गई होगी”

पाठक स्वयं विचार करके देखें कि किस भाषा में नाटकीय तत्त्व अधिक है । शेक्सपियर और कालिदास की भाषा में वे क्या गुण हैं जिनके कारण हम आज भी उन्हें स्मरण करते हैं । शेक्सपियर के 'मर्चेण्ट ऑफ वेनिस' की स्मृति आते ही पोर्शिया का कथन किसे स्मरण न होगा । ऐसे ही स्थल नाटको को दीर्घ-जीवी बनाने में सजीवनी का काम करते हैं । आज हम छोटे-छोटे सरल वाक्यों में समाज की कुरीतियों और रूढ़ियों पर कुठाराघात देखने के अभ्यासी बन गए हैं । अतः जिस नाटक में बोलचाल की भाषा नहीं मिलती उसे काव्य कहने लग जाते हैं । पर यह आलोचना सर्वथा एकांगी ही मानी जायगी—

अंग्रेजी में नाटकोपयोगी आदर्श भाषा का विवेचन करते हुए पद्य और गद्य में प्रवाहमयी मेजेस्टिक इंगलिश को सर्वश्रेष्ठ माना गया है । पद्य में पोर्शिया और गद्य में शाइलाक के निम्नलिखित उद्धरणों से यह बात स्पष्ट हो जायगी—

The quality of mercy is not strained,
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath it is twice blest,
It blesseth him that gives and him that takes,
Its mightiest in the mightiest

—Portia

Hath not a jew eyes ? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions ? Fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer, as a christian is ? If you prick us, do we not bleed ? If you tickle us, do we not laugh ? If you poison us, do we not die ? And if you wrong us, shall we not revenge ?

—Shylock

शेक्सपियर की इस भाषा में कोई-न-कोई ऐसा आकर्षण अवश्य है जिससे आज तक इसे पढ़कर चित्त प्रफुल्ल हो उठता है । वह आकर्षण कहाँ है ? वह आकर्षण है प्रवाहमयी मेजेस्टिक भाषा की रमणीयता में, जो लौह-हृदय को भी चुम्बक के समान खींच लेता है । हम 'प्रसाद' के नाटको में भी यत्र-तत्र भाषा का यही रम्य रूप पाकर खिल उठते हैं । अतः जिस रमणीयता को दोष माना जाता है वह तो नाटक का विशेष गुण है । ज्यों-ज्यों बोलचाल की हिन्दी का रूप निस्तरता जायगा, त्यों-त्यों 'प्रसाद' की गम्भीर भाषा की क्लिष्टता दूर

होती जायगी और दर्शकों को उसमें रस आने लगेगा । भाषा की क्लिष्टता और सरलता तो प्रेक्षकों की योग्यता पर निर्भर है ।

नाटक और प्रेक्षक

भरतमुनि ने नाटक की सफलता के लिए नाट्यशास्त्र में नृत्यसंगीत एवं रगमच-विधान आदि विषयों पर विस्तार के साथ विचार किया है । उनकी दृष्टि से दृश्य-काव्य का कोई अंग अदृश्य नहीं रहा है । जहाँ उन्होंने कवि-कृति के अंग-प्रत्यंग का विवेचन किया है वहाँ नटधर्म और प्रेक्षक धर्म पर भी प्रकाश डाला है । नटधर्म कवि-कृति को दृश्य बनाता है और प्रेक्षक धर्म उसको अनुभवगम्य करा पाता है । इस प्रकार दृश्य-काव्य की सफलता केवल कवि-कौशल पर ही नहीं प्रत्युत नट के नैपुण्य और प्रेक्षक की सामर्थ्य पर भी अवलम्बित है । भरत मुनि प्रेक्षक की योग्यता के सम्बन्ध में लिखते हैं—

एवमेतद्धि विज्ञेय सिद्धीनां लक्षणं बुधं ।
 अत ऊर्ध्वं प्रवक्ष्यामि प्राश्निकानां तु लक्षणम् ॥४६॥
 चारित्र्याभिनयोपेता शान्त वृत्तधृतान्विता ।
 यशोधर्मरताश्चैव मध्यस्था वयसान्विता ॥४७॥
 षडगनाद्यकुशला अलुब्धाः शुचयः समा ।
 चतुरातोद्यकुशला वृत्तज्ञास्तत्त्वदर्शिनः ॥४८॥
 देशभाषाविधानज्ञा कलाशिल्पप्रयोजका
 चतुर्धाभिनयज्ञाश्च रस भावविकल्पने ॥४९॥
 शब्दच्छन्दोविधानज्ञा नानाशास्त्रविचक्षणा ।
 एवं विद्यास्तु कर्तव्या प्रेक्षका नाट्यदर्शने ॥५०॥
 अव्यग्रैरिन्द्रियैः शुद्ध ऊहापोह विशारदः ।
 व्यक्ता दोषोऽनुरागी च स नाट्ये प्रेक्षकः स्मृतः ॥५१॥
 यस्तुष्टे तुष्टिमायाति शोके शोकमुपैति च ।
 वैश्ये दीनत्वमभ्येति स नाट्ये प्रेक्षकः स्मृतः ॥५२॥

—‘भरत नाट्यशास्त्र’

“प्रेक्षक वह है जो चरित्रवान्, कुलीन, विद्वान्, यश और सुकृत का इच्छुक पक्षपात रहित, वयस्क, नाटक के षट्अंगों का ज्ञाता, जागरूक, सत्यवादी, वासनावेग से प्रभावविहीन, संगीतज्ञ, अभिनय के प्रसाधनों से परिचित, सवाद की भाषा से अभिज्ञ, चार प्रकार के अभिनय का ज्ञाता, व्याकरण, छन्दशास्त्र आदि का पंडित, धर्मात्मा, भावों और भावनाओं का अनुभवी हो ।”

“जो किसी को प्रसन्न देखकर प्रसन्न और दुखी देखकर दुखी हो” ऐसे

उच्च कोटि के प्रेक्षकों की तुष्टि जिस कृति के अभिनय से हो उस कृति को उच्च कोटि का दृश्य-काव्य अथवा नाटक कहना चाहिए ।

सफल नाटक का मापदण्ड

आज के जनतन्त्रवादी युग में जिन प्रेक्षकों की सन्तुष्टि से नाटक की सफलता का अनुमान लगाया जाता है उनकी योग्यता किसी पर अविदित नहीं है । यही कारण है कि जहाँ अति सामान्य नाट्यकारों की कृतियों को सफल नाटक माना जाता है वहाँ प्रसाद के उत्कृष्ट नाटक, नाटक भी नहीं माने जाते ।

जिस समय आलोचक 'प्रसाद' की भाषा को गम्भीर मानकर उनके नाटकों को अनभिनेय कहने लगता है, उस समय उसका ध्यान पारसी थियेटर या तदनुवर्ती व्यवसायी एवं अर्द्धव्यवसायी अभिनय गृह की ओर आकर्षित रहता है । यदि किसी नाट्य-गृह में भरतमुनि-कथित गुणों से समन्वित प्रेक्षक हो तो क्या प्रसाद के नाटकों की भाषा उनको सहजबोधगम्य प्रतीत न होगी ? प्रसाद की भाषा के दुर्बोध होने का कारण उसका काव्य-तत्त्व है । जो काव्य-तत्त्व के पारखी हैं, उन्हें लाक्षणिक भाषा में विशेष आनन्द प्राप्त होता है ।

भाषा के अतिरिक्त 'प्रसाद' के नाटकों में जिन अन्य त्रुटियों का उल्लेख किया जाता है उन पर भी विचार कर लेना चाहिए । कहा जाता है कि 'प्रसाद' की कथावस्तु असम्बद्ध होने के कारण अनभिनेय हैं । देखना चाहिए कि इस तर्क में कितना बल है ।

प्रसाद के तीन प्रमुख नाटक 'अजातशत्रु', 'स्कन्दगुप्त' के और 'चद्रगुप्त' कथा-संविधान में दर्शकों को घटनाओं का क्रम प्रायः स्मरण नहीं रहता । सामाजिक एवं पाठक को प्रायः घटनाओं का तारतम्य समझने में कठिनाई पड़ती है । इसका कारण असम्बद्धता नहीं, ऐतिहासिकता है । 'प्रसाद' ने अपनी कथावस्तु के लिए चिर-प्रचलित आख्यान न लेकर ऐतिहासिक शोध का सहारा लिया, शोध सामग्री के आधार पर कथावस्तु निर्मित की । इस कारण प्रेक्षक को दो विषय एक साथ समझने पड़ते हैं—इतिहास और काव्य । जो लोग इतिहास में सर्वथा अपरिचित हैं, उन्हें कथावस्तु में अत्यधिक जटिलता प्रतीत होनी है । तथ्य तो यह है कि धार्मिक एवं सामाजिक कथानक की अपेक्षा शोधपूर्ण ऐतिहासिक प्रसंगों का समझना कठिन होता है । जिन नाटकों को घटनाएँ सामाजिक जीवन से सम्बद्ध रखती हैं, उनको समझने में उतनी कठिनाई नहीं होती जितनी शोध पर आधारित ऐतिहासिक नाटकों की घटनाओं को समझने में । इतिहास से अनभिज्ञ व्यक्ति को ऐतिहासिक व्यक्तियों के क्रियाकलापों और उनकी नत्वालीन रुचियों को

समझता उतना सरल नहीं, जितना चिरपरिचित धार्मिक एव आधुनिक युग के व्यक्तियों और उनकी रुचियों को। इस कारण भी प्रसाद के नाटको की जटिल कथावस्तु दर्शक को अधिक समय तक आकर्षित नहीं कर पाती और उसका मन नाटक से ऊबने-सा लगता है। उदाहरण के लिए 'अजातशत्रु' को लीजिए। कदाचित् इस नाटक का कथानक उनके सभी नाटको में सबसे अधिक जटिल है। अतः इसकी अभिनेयता पर विचार कर लेना आवश्यक है।

'अजातशत्रु' में काशी, कोशल, कौशावी और मगध चार स्थानों पर घटना-चक्र इतनी द्रुत गति से घूमता रहता है कि दर्शक जब तक एक परिवार की समस्या को समझने का प्रयास करता है तब तक दूसरे स्थान पर दूसरे परिवार की नई-नई समस्याएँ उठ खड़ी होती हैं। कभी-कभी ऐसा प्रतीत होता है कि तीन-चार घटनाक्षेत्र एक-दूसरे से नितान्त स्वतन्त्र हैं और इन घटनाओं का परस्पर कोई ऐसा सम्बन्ध नहीं जो आधिकारिक कथावस्तु पर प्रत्यक्ष प्रभाव डाले। इस प्रकार आधिकारिक और प्रासंगिक का भेद तिरोहित-सा हो जाता है। 'अजातशत्रु' के प्रथम अंक में तीन स्वतन्त्र घटनाएँ देखकर यह निश्चित करना कठिन हो जाता है कि नाटक का उद्देश्य क्या होगा? मगध में राजकुमार कुशीक (अजातशत्रु), कोशल में विरुद्धक विद्रोही रूप में दिखाई पड़ते हैं और कौशाम्बी में पद्मावती अपमानित और सम्मानित होती हुई दिखाई जाती है। इस अंक में परिचय-मात्र होने से व्यापार में शैथिल्य दिखाई पड़ता है। दूसरे अंक में विरुद्धक मगध के विद्रोही राजकुमार (जो पिता विम्बसार को अपदस्थ कर अब सम्राट् बन बैठे हैं) को काशी पर आक्रमण करने के लिए सहयोग का निमन्त्रण देते हैं। कोशल का सेनापति बन्धुल काशी युद्ध में भेजा जाता है, जिसकी छल द्वारा विरुद्धक हत्या कर देता है और स्वयं बन्दी बन जाता है। श्यामा (वारविलासिनी) एक दूसरे व्यक्ति (समुद्रदत्त) को उसके स्थान पर भेजकर विरुद्धक की रक्षा करती है। बन्धुल की हत्या से अजातशत्रु काशी प्रांत को अधिकार में कर लेता है। वह कोशल और कौशाम्बी को पराजित करने की योजना बनाता है। इतने घटना-चक्र को देखकर प्रेक्षक चकित रह जाता है। किन्तु जिस ऐतिहासिक तथ्य की धुरी पर यह घटना-चक्र घूम रहा है उसको प्रमाणित करने के लिए प्रसाद के लिए यह अनिवार्य था। प्रेक्षक को जब उसका ज्ञान हो जाता है तो वह आनन्दित हो उठता है और विविध घटनाओं को स्मरण रखने का प्रयास उसे सफल प्रतीत होता है। विचार करने पर उसे विदित होता है कि इन सब घटनाओं के मूल में जो एक भावना काम कर रही है वह है राजलोलुपता के कारण अजातशत्रु का अपने पिता विम्बसार को राज्याधिकार

से वचित करना। इसी घटना के कारण नाटक के भिन्न-भिन्न पात्र एक-दूसरे के सम्पर्क में आते हैं।

दूसरे अंक में इन प्रमुख घटनाओं के अतिरिक्त और भी कई प्रासंगिक घटनाएँ एक-दूसरी के ऊपर घक्कामुक्की करती हुई ऐसी विशृङ्खलता उत्पन्न करती प्रतीत होती हैं कि पाठक या दर्शक के मानस-पटल पर कोई स्पष्ट चित्र नहीं बन पाता। कदाचित् 'प्रसाद' के नाटको में इस अंक के सदृश विशृङ्खल योजना अन्यत्र न मिले। 'प्रसाद' को इस नाटक में यह मोह-सा प्रतीत होता है कि सभी पात्रों के चरित्र विकास के लिए पाठको में जिज्ञासा उत्पन्न करके सभी अवस्थाओं को दिखाते हुए उनकी परिणति दिखाई जाय। एक आलोचक ने ठीक ही कहा है, "जब नाटक का विषय अजातशत्रु है तो क्या आवश्यकता थी कि प्रसेनजित, विरुद्धक, छलना, मागन्धी, मल्लिका, पद्मावती, सबके लिए पाठक की उत्सुकता को उत्तेजित किया जाता और उनकी अन्तिम परिणति तक की तमाम अवस्थाओं को दिखाया जाता।"

प्रसाद के नाटको में अभिनेयता की दृष्टि से सबसे अधिक सुन्दर अभिनय सामग्री इस अंक में भी विद्यमान है। इस अंक में बाह्य सघर्ष के साथ-साथ आन्तरिक सघर्ष आद्योपान्त दिखाई पड़ता है। सूचना-परक दृश्यों के अतिरिक्त सर्वत्र ही नाटकीयता का दर्शन होता है। बन्धुल और विरुद्धक, विरुद्धक और श्यामा के कथोपकथन तथा समुद्रदत्त और श्यामा के वार्तालाप में कितनी नाटकीयता है। वारविलासिनी श्यामा के प्रोत्साहित करने पर उसका प्रेमी समुद्रदत्त कहता है—

"भला यह कैसी बात सुन्दरी श्यामा, तुम मेरी हँसी उड़ाती हो। तुम्हारे लिए यह प्राण प्रस्तुत है। बात इतनी ही है कि वह मुझे पहचानता है।" श्यामा के आदेशानुसार जब वह रूपयो की धैली लेकर अकडता हुआ दडनायक के पास चला जाता है तो श्यामा कहती है—

"जाओ वलि के बकरे, जाओ। फिर आना। मेरा शैलेन्द्र, मेरा प्यारा शैलेन्द्र।" इस स्थान पर नाट्य-कला की दृष्टि से 'नाट्यापह्नुति' (Dramatic Irony) द्वारा अभिनय में प्राण का संचार हो उठता है। ऐसे विनोद का प्रभाव पाठको और दर्शको के मन पर दीर्घ काल तक बना रहता है।

कहने का तात्पर्य यह है कि अभिनय की दृष्टि से 'प्रसाद' के जिस नाटक को असफल माना जाता है उसमें भी अभिनेयता का अभाव नहीं है। अन्य नाटको की तो वान ही क्या? 'अजातशत्रु' के उपरान्त 'स्कन्दगुप्त' और 'चन्द्रगुप्त' में न तो घटनाओं की इतनी बहुलता है और न वस्तुयोजना में विशृङ्खलता।

इन नाटकों में आद्योपान्त अभिनय की सामग्री पग-पग पर विद्यमान है। प्रश्न उठता है कि फिर ये नाटक रगमच पर सफल क्यों नहीं होते ?

दृश्य-परिवर्तन

आज के अविकसित हिन्दी रगमच को देखकर 'प्रसाद' के नाटक अनेक दृश्य-परिवर्तन के कारण अनभिनेय जान पड़ते हैं। पर आश्चर्य है कि 'स्वतन्त्रता का संग्राम' नामक विष्णु प्रभाकर के नाटक में 'प्रसाद' के किसी नाटक से अधिक दृश्य हैं। उक्त नाटक में ४७ दृश्य हैं जहाँ 'प्रसाद' के नाटकों में ४१ से अधिक दृश्य नहीं मिलते। आज रगमच एक सीमा तक विकसित हो चुका है। रिवाल्विंग स्टेजों पर दो-दो दृश्यों की तैयारी एक साथ की जाती है। जब तक एक दृश्य प्रेक्षकों के सम्मुख होता है दूसरा प्रस्तुत कर लिया जाता है। इस प्रकार दृश्यपरिवर्तन की कोई कठिनाई नहीं।

दार्शनिकता

'प्रसाद' के नाटकों का मध्यवर्ग के लिए अनभिनेय होने का सबसे बड़ा कारण उनकी गम्भीर दार्शनिकता है। 'चन्द्रगुप्त' में चाणक्य जब कहता है—
"मेघ के समान मुक्त वर्षा-सा जीवनदान, सूर्य के समान अवाध आलोक विकीर्ण करना, सागर के समान कामना, नदियों को पचाते हुए सीमा के बाहर न जाना, यही तो ब्राह्मण का आदर्श है।"

तब गीता धर्म को न समझने वाला दर्शक विमूढ बन जाता है और उसकी समझ में नहीं आता कि यह कड़ू क्या रहा है ? "प्रसाद ने नाट्यक्षेत्र में नाटक को सर्वथा नवीन चित्र दिये, नई घटनाएँ दी, नया ऐतिहासिक देशकाल दिया। सम्पूर्ण नया समारम्भ किया।" इस नये युग के सन्देश को सुनने में जो लोग असमर्थ थे उन्होंने इसे काव्य कहकर पुकारा।

ऐसी ही एक घटना इंग्लैंड में हुई। काग्रीव नामक एक नाट्यकार प्रचलित पद्धति के विरोध में नया शिल्प लेकर आया। उसने 'The Way Of The World' नामक एक ड्रामा लिखा। उसका अभिनय उस समय कभी सफल न हुआ। कारण यह था कि उसकी भाषा, उसके विचार और उसकी शैली को ग्रहण करने की सामर्थ्य उस समय जनता में न थी। आज वह अंग्रेजी के सर्वोत्कृष्ट नाटकों में परिगणित होना है।

आज समस्या-नाटकों के विरोध में ईट्स, ईलियट आदि नाट्यकार खड़े हुए हैं। उनकी भाषा, उनके विचार, उनकी शैली प्राचीन ग्रीक नाटकों की पद्धति पर जा रही है। दार्शनिक विचारों को काव्यमय भाषा में गुफित किया जा रहा

यक्षगान का इतिहास

यक्ष—यक्ष घन के रक्षक देवता माने जाते हैं जिनका अधिपति कुबेर है। पुराण में प्रतीति है कि दुर्गाजी का मानवी व्यवहार यक्षिणी के द्वारा होता है। किन्तु यह निश्चित नहीं कि वह व्यवहार, गान, सगीत, नृत्य कैसा था। अनुमान किया जाता है कि अलका नगरी के उद्यान में वे सामूहिक नृत्य, गीत समन्वित खेल करते थे। उनके खेल का नाम यक्षगान हुआ, ऐसी हमारी धारणा है। अभी तक यह प्रतीति है कि एकान्त अरण्य, नदी तीर, गिरि, पुष्पोद्यान, विलास-स्थान आदि में वे अदृश्य रूप से निवास करते हैं। उनका जीवन विलासमय होता था।

यक्ष और मानवी का सम्बन्ध—विशेषकर शृंगार रस प्रधान ललित कला में—अति घनिष्ठ था और इस विषय में यक्षगण मानवी के आदर्श और पूज्य थे। ऐसी स्थिति कालिदास के युग में भी विद्यमान थी। उनके समय में वन-देवता और यक्षों की पूजा बड़े धूमधाम से होती थी। मौर्य शुक सातवाहन की कला में यक्ष तथा यक्षिणियों के सुन्दर दृष्टान्त मिलते हैं। यद्यपि परमात्मा के विविध रूपों की पूजा का प्रचार था तथापि यक्षों के प्रति भी जनता में बड़ी श्रद्धा थी। मेघदूत तो यक्ष विषय का एक अत्युत्तम निदर्शन है।¹

कालिदास ने उत्तरमेघ में उन यक्षों की नगरी और उनकी विलासप्रियता का इस प्रकार वर्णन किया है। मेघ को सम्बोधित करते हुए विरही यक्ष कह रहा है—

“जिस अलकापुरी की सुन्दर महिलाएँ चित्रकला में प्रवीण हैं, जिनके हाथों में मधुर सगीत के उपयुक्त विविध वाद्ययन्त्र हैं और जिनका आवास आकाश को स्पर्श करने वाला है, जहाँ की भूमि रत्नों से जड़ी हुई है उस अलकानगरी में पङ्क्तुएँ सदा विराजमान रहती हैं अर्थात् मानवलोक में भिन्न-भिन्न ऋतुओं में विकसित होने वाले पुष्प जहाँ वर्ष भर खिला करते हैं, जहाँ

1 Sculpture Inspired by Kalidas—C Suriramamurti, Page 3

की नववधुएँ हाथो मे नीला कमल, अलको मे वालकुन्द, मुख पर लोध्र पुष्प के पराग, चूडापाश मे नव-कुवरक, कानो मे शिरीष पुष्प और सीमन्तो मे कदम्ब कुसुम को धारण करती हैं ; जिसके जलाशय नित्य कमलो से परिपूर्ण होते हैं, जिनमे हस पक्तियाँ मेखला के समान दिखाई पडती हैं, जहाँ क्रीडा मयूर के पिच्छ सदा चमकते रहते हैं और जहाँ चन्द्र ज्योत्स्ना से रात्रि सर्वदा शोभायमान रहती है, उस अलकानगरी मे यक्षों के नेत्रो से आनन्द के ही आँसू झरते दिखाई पडते हैं ।

प्रियजन के समागम से प्रशमन होने वाले कामज्वर के अतिरिक्त और कहीं जहाँ ताप नहीं है और प्रणय-बलह के अतिरिक्त जहाँ और कोई विरह का कष्ट नहीं है, युवावस्था के अतिरिक्त जहाँ कोई अन्य अवस्था नहीं है—उस अलकापुरी मे यक्षगण सुन्दर रमणियों के साथ, नक्षत्रों के प्रतिबिम्बित पुष्पो से जटित स्फटिक के फशों पर बैठकर तुम्हारी गम्भीर ध्वनि के समान नगाडे के बजने पर कल्पतरु से उत्पन्न रतिफल मधु का पान करते हैं । वहाँ सुन्दरी यक्षकन्याएँ गगाजल के स्पर्श से शीतल पवन का आनन्द लेती हुई स्वर्ण बालुका राशि मे मणियों को छुपाकर , उनके खोजने की क्रीडा किया करती हैं । उस अलकापुरी मे आधी रात्रि के समय स्वच्छ चन्द्र की किरणो के सम्पर्क से छजो मे जटित चन्द्रकान्त मणियों से जलस्राव हुआ करता है जो जलस्राव प्रियतमो द्वारा किए गए प्रगाढ आलिंगन से उत्पन्न वनिताओ के शारीरिक ताप का प्रशमन किया करता है और अक्षय भोग सामग्री वाले कामीजन अप्सरा रूपिणी वेश्याओ के साथ परिहास करते हुए उन किन्नरो के साथ क्रीडोद्यान मे विचरण किया करते हैं जो कुवेर की कीर्ति का उच्च स्वर से गान करते रहते हैं ।”

इसके उपरान्त यक्ष अपने प्रासाद का वर्णन करते हुए कहता है कि—“मेरे गृह मे एक वापी है जिसकी सीढियाँ पन्ना मणि से निर्मित हैं । उस वापी के तट पर स्वर्ण की कदलियो से परिवेष्टित सुन्दर इन्द्रनील मणियों का बना हुआ एक क्रीडा-शैल है ।”

उपर्युक्त वर्णन से यह स्पष्ट हो जाता है कि यक्ष और किन्नर दो विलास-प्रिय जातियाँ किसी समृद्ध देश मे निवास करती थी, वाद्यसगीत पर जिनका अधिकार था और जो गानविद्या चातुरी के कारण भारतीय साहित्य मे प्रशसनीय बनी हुई थी । उन्ही के सगीत-नैपुण्य का अनुसरण करने वाली सगीतप्रिय कोई मण्डली यक्षगान का अभिनय दिखाकर जनता को प्रशसा पात्र बनी होगी । यह कहना कठिन है कि ऐसी गायनमण्डली ने यक्षगान का सर्वप्रथम अभिनय कब दिखलाया होगा ।

यक्षगान के प्रसिद्ध आलोचक श्री पाण्डेश्वर का कथन है कि ये नाटक आनन्दमय जीवन—नवरसजीवन की अभिव्यक्ति के प्रतीक हैं—इसीलिए यक्षगान कहलाते हैं। गानविद्या में जैसे गन्धर्व लोग प्रथित थे, उसी प्रकार सालकार-नृत्य-नीत-विनोद विद्या में यक्ष लोग प्रसिद्ध थे। दुष्टदमन, शिष्ट परिपालन के लिए भगवान दशावतार धारण करते हैं। इन अवतारों की पुण्यकथा नटन द्वारा दिखाते हुए यक्षगान नाटक का दूसरा नाम है। इसमें गद्य भाग नहीं, गेयपद होते हैं। रामायण, भारत, भागवत से प्रसंग लेकर यक्षगान की रचना होती है अतः जब तक ये ग्रन्थ रहेगे निस्सन्देह यक्षगान रहेगा।

नाटक का उद्देश्य आनन्द है। यक्षगान के आविर्भाव पर विविध मत हैं। कुछ लोगों का मत है कि इनका उद्भव संस्कृत नाटको से हुआ। दूसरा मत है कि इन पर संस्कृत का प्रभाव नहीं प्रत्युत द्राविड कला के चिह्न दृष्टिगोचर होते हैं। तामिल देश में 'तेरुक्कूटा' तथा केरल का 'कथक्कली' कली (खेल) की तरह इसका उद्भव स्वतन्त्र है। इन दोनों पक्षों में थोड़ा-थोड़ा सत्य है।

कला का उद्देश्य आनन्द प्राप्ति है। "आनन्दो ब्रह्मैव जानाति।" यह आनन्द दो प्रकार का, शारीरिक और मानसिक है। जैसे शारीरिक आनन्द के लिए स्वास्थ्य आवश्यक है, वैसे ही मानसिक आनन्द के लिए निश्चिन्तता। निश्चिन्तता का अर्थ तल्लीनता अथवा एकाग्रता है। यही योग में भी होता है। सब चिन्ताओं को मिटाकर मन को निश्चिन्त करने की शक्ति कला में विद्यमान है।

आनन्दानुभव के लिए रसग्राहकता आवश्यक है। पट्टरस के सम्मिश्रण से जैसे शरीर का आरोग्य प्राप्त होता है उसी प्रकार शृंगार वीरादि नवरसों के उपयुक्त अनुभव से मानसिक आनन्द प्राप्त होता है। जिस प्रकार पट्टरसों की रुचि के अनुभव करने का उपादान जीभ है, उसी प्रकार नवरसों के अनुभव का प्रधान उपकरण श्रवण है, (नाटक में नेत्र है)। 'आत्मा मनसा समेत्यार्थन्भुक्ते'। इन्द्रियों के द्वारा मन और मन के द्वारा आत्मा रस का अनुभव करता है। 'इन्द्रियाणामनश्चास्मि'। इसलिये भगवान् ने कहा कि मन इन्द्रियों में प्रधान है। इस मन को सुमस्कृत करने का प्रधान साधन कला है। पट्टरस मयुक्त पदार्थ हृदय हैं किन्तु नवरसयुक्त काव्य अदृश्य होते हैं।

मनुष्य समाज-जीवी है। इससे अपने अभिप्राय को दूसरे पर अभिव्यक्त करने के बिना समाज में जीवित नहीं रह सकता। मनुष्य अपने अभिप्राय को वाणी अथवा मकेन में प्रकट करता है। नाद और नटन—ये ही दो भावाभिव्यक्ति के मूल साधन थे। प्रारम्भ में राग, क्रोध, कर्णा, मतोप, दुःख, जुगुप्सा प्रभृति भावों को प्रदर्शित करने को मनुष्य रागताल का श्रवण लेते थे। [मगीत का

ने 'वागर्थाविव सपृक्तौ वागदर्था-प्रतिपत्तये' द्वारा इस अर्थ को ध्वनित किया है। वाक् क्या है ?—सौन्दर्य रूपी पार्वती, और अर्थ ?—सत्यरूपी शिव। इस सत्य सौन्दर्य का जो सयोग है उसी से सृष्टि की स्थिति है। सत्य तो तेज को धारण करने वाले विरक्त शिवरूप हैं। सौन्दर्य तेजोवल से प्रेम करके, उसका अनुकरण करती हुई त्रिपुर सुन्दरी पार्वती हैं। अर्थ को जानने के लिए वाक् की सहायता आवश्यक है। जो वाणी की कृपा के पात्र नहीं हैं, वे दृश्य से भी अर्थ को समझ लेते हैं। इसी उद्देश्य से दृश्य की सृष्टि हुई, यह स्मरणीय है।

दृश्यकाव्य सौन्दर्य द्वारा ललितात्मक होने से कान्ता सम्मित उपदेश देता है। वह संगीत, साहित्य, शिल्प, चित्र नाट्य पञ्चकलाओं का प्रदर्शन होने से पूर्ण है।

त्रैलोक्यस्य सर्वस्य नाट्य भावानुकीर्त्तनम्

The essence of त्रैलोक्य is the depiction (delineation) of the emotions of human beings

लोकवृत्तानुकरण नाट्यमेतन्मयाकृतम्—

वशपरम्परा से 'भागवत' कथा का गान करते हैं। वे लोग भागवत इस कारण कहलाते हैं कि वे भागवत रामायण आदि की हरि कथाएँ गा गाकर वैष्णव धर्म का प्रचार करते थे। उन्हें कथा कठस्थ होती थी। ये कथाएँ वश परम्परा से मौखिक चली आ रही हैं। उपलब्ध प्राचीन यक्षगान साहित्य के प्रमुख लेखक हैं—

(१) शान्तय्या गेरुम्प (मैसूर) और

(२) पार्त्तिसुव्व (कुमडा, मगला)

इनकी रचनाएँ अठारहवीं शताब्दी के अंतिम भाग में उद्भूत हुईं।

यक्षगान, भागवत तथा वादनकाव्य—

यक्षगान कथारूप में होता है किन्तु उसका अभिनय 'भागवत' के द्वारा रगमच पर दिखाया जाता है। भागवत वाजा वजाते हुए गाया जाता है और पात्रगण अभिनय के द्वारा उसे स्पष्ट करते हैं। चत्तारण, वेदडे और वाजनगव्वा वादन काव्य कहलाते हैं।

इससे प्रमाणित होता है कि उपर्युक्त तीन प्रकार के यक्षगान होते थे। यक्षगान नाटक नामकरण से पूर्व इसका नाम 'भागवतो का मेला' वयलाटा (मैदान का खेल), दशावताराटा आदि थे। इसका एक सम्प्रदाय था जिसका

क्रमशः विकास होता गया। यह विकासक्रम इस प्रकार है।

आरम्भ में किसी लघु प्रसंग को लेकर लघुनाटक अथवा एकाकी की रचना की जाती थी। कलाकार आनन्दोत्सव के अवसरो पर सामूहिक रूप से गान, गीत, खेल अथवा नृत्य के द्वारा जनता का सन्तोष एवं मनोरंजन किया करते थे। एक घटना को लेकर उसी की अभिव्यक्ति वेशभूषा, नटन आदि साधनों के उपयोग के द्वारा की जाती थी। इस प्रकार यक्षगान का प्रारम्भ लघुकार्यक्रम से हुआ और उत्तरोत्तर विस्तार बढ़ता गया। अब तो इसका इतना प्रचार हो गया है कि रात-रात भर अभिनय चलता रहता है और एक मुख्य घटना को ही न लेकर अनेक घटनाओं को संयुक्त किया जाता है। अंक भी अनेक होते हैं।

देशी यक्षगान सामान्य जन विरचित, सामान्य जनहिताय और मुलभ ग्राह्य होता है। वह पंडित पामर दोनों वर्गों को रसानुभूति कराने वाला होता है अतः उसका प्रचार अधिक हुआ। वह जनपद साहित्य था अतएव नाटकों की अपेक्षा उसे अधिक प्रसिद्धि प्राप्त हुई।

शास्त्रीय नाटक और यक्षगान में अन्तर

नाटक राजविलास आदि में ही विहित है। यक्षगान में प्रत्येक पात्र भागवत के गान के साथ ताल पर नृत्य करेगा। प्रत्येक व्यक्ति का नृत्य भिन्न-भिन्न प्रकार का होता है। नृत्य के उपरान्त अर्थ भी स्पष्ट किया जाता है।

नाटक में दृश्य होते हैं परन्तु यक्षगान में केवल नृत्य ही सब कुछ है। नृत्य में ही अर्थ, भाव एवं वृत्तियों सबको प्रकट करना होता है। इस दृष्टि से तुलना करें तो यक्षगान के पात्रों को सामान्य नाटक के पात्रों से अधिक चातुर्य अपेक्षित होता है। नृत्य, संगीत, अभिनय सभी कलाएँ उन्हे आती हैं।

आधुनिक समय में जनता की कलाभिरुचि इस ओर विशेष रूप से आकृष्ट हो रही है। यन्त्रों से ऊँचा व्यक्ति इन सरल प्रकार के लोकनाटकों को विकसित कर रहा है। यात्रिकत्व के अतिरेक से जुगुप्सित होकर जनता अपने प्राचीन नृत्यगीत, नाटक प्रभृति सम्प्रदायों के सात्विक आनन्द की ओर दृष्टि डाल रही है। गांधी जी की प्राचीन कलाभिमान एवं स्वजनान्भिमान की भावनाओं ने भी इस साहित्यधारा को पुनरुज्जीवित एवं प्रोत्साहित किया। यान्त्रिक, जमींदार, समृद्ध व्यक्ति भी इसकी ओर कृपादृष्टि डालने लगे हैं। विद्वानों में यह धारणा रही है कि यक्षगान का आविर्भाव अशिक्षितों, ग्रामीणों अप्रबुद्ध सामान्य जनता में हुआ और वहीं इसका प्रचार था तथापि इस जागृत-युग में इसकी बड़ी आवश्यकता है। जितनी जनजागृति बढ़ेगी उतना ही मान बढ़ेगा। आजकल कुत्सित

भावना, बुरा आचार, दुःशीलता केवल कलाविदो मे ही नहीं, सर्वत्र दृष्टि-
गोचर हो रही है। भला-बुरा, दिवानिश, सुख-दुःख के समान सर्वत्र विद्यमान
है। कलाविदो मे भी अच्छे आचरण के व्यक्ति हैं। व्यापारी, सरकारी
नौकर, अध्यापक, मकानमालिक, स्वामी-सेवक आदि मे भी सर्वत्र दो वर्ग होते
हैं। इसी प्रकार कलाविद भी दो प्रकार के हैं—दुःशील और सुशील। कलाविदो
की दुःशीलता से कला की हानि नहीं होती। कला जो आनन्द उत्पन्न करती है,
उसमे ह्लास नहीं होता। काली गाय से भी दूध उत्तम मिलता है। बँध रोगी
होगा तो भी उसकी औषधि से रोग दूर ही होगा। विवेकी, उदार, रसिक व्यक्ति
कलाकार के दोष के कारण सम्पूर्ण कला का तिरस्कार नहीं करते। इसका
अर्थ यह नहीं कि मैं कलाकार की जीवन की शुद्धि को महत्त्व नहीं देता।

ग्राम्यधर्मप्रवृत्ते तु कामलोभवशगते ।

ईर्ष्याक्रोधाभिसमूढे लोके सुखित दुःखिते ॥

काम, क्रोध, लोभ, मोहादि दुर्गुण के दुराचार से जो लोग दुखभाजन हो
गए हैं उनको सन्मार्ग पर ले जाकर सुखी बनाना नाटक का उद्देश्य है। नाटक
लोक-जीवन की सब भावनाओं को दर्पण के समान प्रतिबिम्बित करता
अतः दर्पण जितना स्वच्छ होगा उतना प्रतिबिम्ब भी स्पष्ट होता है। दर्पण
मे केवल प्रतिबिम्ब प्रतिफलित होता है न कि मूल। इस प्रकार नाटक एक
घटना का नटन है, मूल घटना नहीं तथा नाटक के नायक प्रतिनायक पात्रधारी
नट सामान्य मनुष्य हैं मूल नायक प्रतिनायक नहीं। राम, धर्मराज, भीष्म का
जो वेश ग्रहण करते हैं उनको वैसा ही सत्यवादी सद्गुणी होना यदि आव-
श्यक मानोगे तो कीचक, रावण आदि के लिए दुष्ट मनुष्य का पात्र होना अनि-
वार्य होगा। यदि दुष्ट पात्र नित्य जीवन मे भी रावण, कीचक आदि के समान
व्यवहार करे तो वह हास्यास्पद होगा। राजा का अभिनय करने वाला राजा
नो, पापिष्ठ की भूमिका करने वाला पापिष्ठ, भिक्षुक का भिक्षुक हो—यह
रामच पर है। नट के नटन की सामर्थ्य माप का मानदण्ड क्या है? मूल पुरुष
पात्रगण अभिचार आदि का उसने उपयुक्त रीति से नटन (अभिनय) किया या
वादन काव्य कहल त नटो के वैयक्तिक आचरण से उनकी अभिनय शक्ति को
इसमे प्रमाणि है। “There is no rose but hath a thorn.”
यत्नगान नाटक नाट्य गुलाव नहीं (शेक्सपीयर) पूर्णचन्द्र मे भी कलक है।
(मैदान का खेल), द पर क्या चन्द्रिका मे भी कालिमा है। [रत्नाकर सिद्ध
१ स्वयं—प्रथम सर्ग, प्रथम शती]

सुधार

आधुनिक युग में कुछ सुधारवादी आलोचक यक्षगान की प्राचीन रचना परिपाटी एवं परम्परा से असन्तुष्ट होकर उसके मूलरूप में ही परिवर्तन करना चाहते हैं। सर्वप्रथम, उनके अनुसार, यक्षगान के गायन में परिवर्तन की आवश्यकता है। गान को आधुनिक रूप देने की आवश्यकता है जिससे वह आधुनिक जीवन के अधिक निकट हो। देवता एवं राक्षस के लिए गान की भिन्न-भिन्न शैली होनी चाहिए।

गान एवं नृत्य के उपरान्त यक्षगान के पात्र अर्थ को भी स्वयं स्पष्ट करते हैं। सुधारवादियों के कथनानुसार इस 'अर्थ बोलने' की पद्धति में भी सशोधन की नितान्त आवश्यकता है।

यक्षगान के विषय तथा पात्रों की वेपभूषा में भी सुधार की बड़ी आवश्यकता है। देशकाल तथा योजना के कारणों पर विचार करके सुधार किए जा सकते हैं। रामयुग में अर्जुन, भीम आदि का वर्णन उपयुक्त नहीं। इससे स्वाभाविकता नहीं रह जाती।

सुधारवादियों के अनुसार दशावतार के लीला-विनोद आदि की वर्णन-पद्धति में भी सुधार अनिवार्य है। प्राचीन परिपाटी के आधार पर राम-कृष्ण, युधिष्ठिर आदि सत्य-धार्मिक पुरुषों-स्त्रियों का नाम कान में पड़ता है और उनके वेश सामने आते हैं तब जैसा पवित्र गौरव-भाव हमारे हृदय में उत्पन्न होना चाहिए, वैसा भाव या भावना आधुनिक लोगों के हृदय में नहीं उत्पन्न होती अतः यक्षगान में पुराण-कथाओं के लिए जैसा पवित्र भाव है वैसा अन्य लोगों के हृदय में नहीं उठता। इस क्षेत्र में भी सुधार नितान्त अपेक्षित है।

सुधारवादियों का यह भी कहना है कि यक्षगान में स्थानीय वैशिष्ट्य होने के कारण वह देश तथा राज्य की सीमाओं में बँधकर रह गया है। एक स्थान के लोग दूसरे स्थान के यक्षगान प्रबन्ध का अर्थ नहीं समझ पाते। इस दोष के मिटाने के लिए प्रयत्न करना चाहिए। सर्वत्र एक सामान्य भाषा का प्रयोग किये जाने से ऐसा सुधार सम्भव है।

प्राचीन यक्षगान साहित्य की खोज एवं अनुसन्धान की ओर भी सुधारवादियों ने सकेत किया है। मेघदूत (यक्षगान) की रचना किसी पूर्व-रचित यक्षगान की पद्धति के आधार पर हुई या नहीं आदि शोध के विषय हैं।

यक्षगान-परम्परा

यक्षगान करनाटक का एक प्रसिद्ध नाट्य-कौशल है। यह नाट्य, गान, वादन,

भाषण, अभिनय, हावभाव, विभिन्न रंग, वेडगू (अंग-विन्यास) का सम्मिलित रूप है। रस-रूप में परिणत होने वाला इसके सदृश कोई अन्य नाट्य-विधान करनाटक में तो क्या सम्पूर्ण भारत देश में सम्भवतः नहीं मिलेगा। इस यक्षगान कला ने जनपद जीवन में श्रोत-प्रोत होकर जीवन-यात्रा को भव्य एवं सौंदर्यमय बनाने में अद्भुत योगदान दिया है। यह नाट्यकला सर्वथा जन-सामान्य की प्रतिभा से उद्भूत हुई है।

विजयनगर के इतिहास से यह स्पष्ट होता है कि सोलहवीं शताब्दी में करनाटक यक्षगान का रगमडप था। यहाँ प्रायः प्रतिदिन यक्षगान अभिनीत होते रहते। इसके पूर्व तामिलनाडु तथा केरल में जन-नृत्य एवं जन-नाट्य शताब्दियों से प्रचलित थे। जिनके प्रभाववश अथवा स्वतन्त्र रूप से करनाटक में जननाट्य के रूप में यक्षगान की सृष्टि हुई।

कतिपय लाक्षणिक ग्रन्थों में सभालक्षण सस्कृत में उपलब्ध होने से ज्ञात होता है कि यक्षगान की स्थिति भी उस काल में बहुत ऊँची रहती थी। डा० के० एम० कृष्णराव के मत से १७वीं शताब्दी में ही कृष्णगिरि, कृष्णैया और विमलानन्द ने क्रमशः 'लक्ष्मण-विलास' और 'कृष्णार्जुनरकाडग (युद्ध)' नामक दो काव्य रचनाएँ हैं। आर्य-संस्कृति एवं द्राविड-संस्कृति के सगम के पूर्व-उत्तर पथ तथा दक्षिण पथ के मूल निवासी द्राविड लोग जानपद कलाओं में निपुण थे। उदाहरण रूप से राजपूताने के भील जो सरदारपुर, धारासैलान, रतलाम, इन्दौर, अली-राजपुर, जोबट आदि स्थलों में प्रस्तर शिला आदि के मध्य तथा निविडारण्य में रहते हुए भी अशिक्षित अवस्था में भी जानपद संगीत तथा नाट्य में अत्यन्त निपुण थे। भारत की उत्तर-पूर्व सीमा पर ब्रह्मपुत्र नदी के तट-वासी नाग लोग, नीलगिरि के तोडा लोग, छोटा नागपुर के सान्याल तथा द्राविड जनाग के मूल-निवासी नाट्यकला एवं संगीत-विद्या में निपुण थे। इनकी कला के मूल में द्राविड संस्कृति थी। इससे प्रमाणित होता है चाक्षुष लिपि ज्ञान के पूर्व भारत में श्रव्य गीत तथा नाट्य का अस्तित्व था। इनमें यक्षगान का भी स्थान था। शोधकों का मत है कि ऋग्वेद के नवें मंडल के ६७ अध्याय के ३० सूक्त में कई कन्नड शब्द प्राप्त होते हैं। ईसा की दूसरी शताब्दी 'आक्सरिक्स' नामक ग्रीक-नाटक में कुछ भाग कन्नड भाषा का मिला है। जिसमें जानपद नाटक के प्रयोग का उल्लेख है।

मुण-जो-दारो के च्चसावशेष से जो शासन-मुद्रा प्राप्त हुई है उस पर उत्कीर्ण

भाषा दक्षिण भारत की भाषाओं की जननी प्रतीत होती है। अतः वह कन्नड भाषा के भी बहुत समीप है। ये शासन-मुद्राएँ पाँच सहस्र वर्ष पुरानी सिद्ध हो चुकी हैं। उन शासन-मुद्राओं से कन्नड में प्रचलित लावनी गान का प्रमाण मिलता है। कुमुदेन्दु गुरु की रचना भूवल्लय काव्य (६वीं शताब्दी) में ६ लाख श्लोक हैं।

अकलिपि में निबन्ध कन्नड भाषा के माध्यम से विविध वन्धों के द्वारा ७०० भाषाओं में विरचित यह काव्य अनुपम है। इसमें 'तिवदी चत्ताण वेदडे' दीख पड़ते हैं जो यक्षगान से निकट सम्बन्ध रखते हैं। इस ग्रन्थ के अध्ययन से यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि संस्कृत से स्वतन्त्र एक कन्नड भाषा विकसित हो रही थी।

अठारहवीं शताब्दी से पूर्व यक्षगान प्रबन्ध मौखिक रूप से प्रचलित हो चुका था। लेखवद्ध रूप तो अठारहवीं शताब्दी में आरम्भ हुआ होगा। रघुनाथ नायक का 'श्री शक्तिमणी-कृष्ण-विवाह' रामकवि का 'पद्मावती' (१७५५ ई०) तिप्पेयार का 'हनुमत्विलास', पद्मराज का 'विजयकुमारन कथे' नजय्य का 'कपोत वाक्य' गग का 'गिरजा कल्याण', साम्बय्य का 'सारगवरण कथय', और 'करिय (काला) वटन (सेवक) का (कथय)', रगाचार्य का 'प्रह्लाद चरिते', स्वामी कवि का 'पारिजात', कागोराम का 'मल्लिकार्जुन चरिते', कस्तूरीसिंह का 'चोरकथय' आदि प्रसिद्ध यक्षगान माने जाते हैं किन्तु इनकी कोई प्रति अभी तक उपलब्ध नहीं हुई है। केवल इनके नाम मिलते हैं। सब मिलाकर २५० यक्षगान कृतियाँ विद्यमान हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि मैसूर के थियेट्रल रिसर्च इन्स्टिट्यूट में २०० वर्ष प्राचीन यक्षगान की प्रतियाँ हैं। यदि ये सब यक्षगान काव्य साहित्य गगन में दीप्यमान नक्षत्र हैं तो यक्षगान कवि कुलावतश पारिसुव्व का रामायण चन्द्रमा के सदृश भासमान हो रहा है।

तदुपरान्त नन्दलिके लक्ष्मीनारायण ने मुद्दण उपनाम से दो यक्षगान, १ 'कुमार विजय' २ 'रत्नावती कल्याण' यक्षगान काव्योद्धान में सौरभ परिपूर्ण दो वृक्ष प्रस्तुत किया है। इनके प्रसंगों में यक्षगान काव्यों की नवीनता दीख पड़ती है। वे गान तथा ताल की विविध गति को प्रगट करते हैं।

तदुपरान्त गेरुसोप्प शान्तप्पय्या कवि की 'कर्ण पर्व', 'द्रोण पर्व', 'भीष्म पर्व', 'रावण दिग्विजय', 'सीता-कल्याण', 'सीता-वियोग', 'जरासन्ध काडग', 'लवण सहार' प्रभृति कृतियाँ प्रसिद्ध हैं। यह कवि आज से लगभग १२५ वर्ष पूर्व जीवित था। कडंदले रामराय की 'द्रौपदी प्रताप' प्रभृति कृतियाँ अभिनय योग्य हैं। कवि भूपण के० पी० वेंकप्प शेटी की 'वालि सुग्रीव', 'गदायुद्ध',

‘भरतेश द्विग्विजय’, ‘लत्त पगडे’, ‘भारतद गुरुकुल’ प्रभृति अर्वाचीन कृतियाँ अत्यन्त प्रसिद्ध हैं। श्री शेटी का अभी देहावसान हुआ है। वे केवल कवि ही नहीं अपितु सफल अर्थकार भी थे। उत्तर कन्नड जिले के अग्रहार सभाहित विरचित यक्षगान प्रसंग अभी तक प्रचलित हैं। कवि भूषण शेटी तथा सभाहित की कृतियों में विशेषता शैली में ही है। अतएव आज भी उत्तर कन्नड प्रदेश में सभाहित शैली प्रचलित है। अब दुर्गाम्बा प्रासादिक की यक्ष नाट्य मडली करकी (स्थान विशेष) ने इनकी कृतियों को सगृहीत एव प्रकाशित करना प्रारम्भ कर दिया है। इनसे कई ताड पत्र लिखित प्रतियाँ प्राप्त हुई हैं। इस शैली के रक्षक तो यल्लापुर प्रदेश एव करकी मेड के भागवत हैं। उत्तर कन्नड का माले कोडलू शम्भू भट्ट का ‘चन्द्रहास चरित्रे’ अभी प्रकाशित हुआ है। यह प्रसंग उत्तम कोटि का माना जाता है। तथा दक्षिण कन्नड के जी० परमेश्वर भट्ट का ‘चन्द्रहास चरित्रे’ भी उच्चकोटि का है।

हलसन हल्ली नरसिंह शास्त्री ने भी ‘चन्द्रहास चरित्रे’ लिखा है। उत्तर कन्नड जिला के विख्यात अर्थकार (कार) सीताराम हेग्गडे सहृदय एव कला-जीवी व्यक्ति हैं। उन्होंने ‘भीष्मप्रपञ्च’ नामक यक्षगान की रचना की है। इसकी शैली, पद्य रचना अत्यन्त मनोहर है। उन्होंने एक ऐतिहासिक यक्षगान ‘विजयी करनाटक’ भी लिखा है। इसके नायक मत्याश्रय पुलिकेशि प्रसिद्ध ऐतिहासिक व्यक्ति हैं। यह काव्य तीन-चार घण्टे में अभिनीत होता है। इसमें एक पद्य बड़ा ही सरस है—

“मिचिनन्ददलि भूप । काण्ठ अर । सचेगामिनिय रूप ।”

भूप पुलिकेशि ने राजहस गामिनी के रूप को विद्युत के सदृश देखा।

इनकी रचनाओं ने इन्हे बड़ी ही प्रतिष्ठा प्रदान की है। और ये आधुनिक यक्षगान के जनक माने जाते हैं। दक्षिणकन्नड के प० नरसिंह भट्ट का ‘विल्ल हृव्व’ (Debt Relief Act) आधुनिक राजनैतिक एव सामाजिक समस्याओं के आघार पर लिखा गया है। श्री वेलसलिंगे गणपति हेग्गले ने सम्पूर्ण रामायण एव समग्र महाभारत को भी यक्षगान के रूप में लिखा है। उनकी काव्य प्रतिभा अमोघ है।

गुड्डमने सीतारामैया ने भी सम्पूर्ण रामायण लिखा है। तथा श्री जानकं तिम्मप्प हेग्गडे ने भी सम्पूर्ण रामायण यक्षगान के रूप में लिखा है। इन कृतियों में अन्तिम रचना सर्वश्रेष्ठ है।

यक्षगान की विशेषता यह भी है कि कतिपय कृतियाँ स्वयं भागवत ने भी लिखी हैं। श्री जानकं तिम्मप्प वडे ही कुशल मृदग वादक भी हैं। उनकी अन्य

कृतियाँ ये हैं—‘मारुति-प्रताप’, ‘सत्य हरिश्चन्द्र’, ‘मदन सुन्दरि स्वयंवर’, ‘सती-अनसूया’, ‘चन्द्रहास चरित्रे’ ।

रगभूमि के योग्य काव्य रचना में श्री हेग्गडे सिद्धहस्त हैं । इनका परिवार बहुत बड़ा है । इनका पारिवारिक व्यवसाय कृषि तथा पूगीफल उद्यान रक्षा है । इस परिस्थिति में भी जब इन्हें घोर परिश्रम करना पड़ता है ये काव्य रचना में तल्लीन रहते हैं । इनकी शैली अभिनय, गान, नर्तन एवं सम्भाषण के अनुकूल तथा लालित्यपूर्ण है । इनके ‘मारुति प्रताप’ को कोडद कुलि मेल तथा करकी मेल ने रगभूमि में प्रदर्शित किया है । सत्य हरिश्चन्द्र तो इडगुजिमेड द्वारा रगभूमि में अभिनीत हुआ ।

समाहित के उपरान्त तिमप्प हेग्गडे ही उत्तम यक्षगान कवि माने जाते हैं ।

अम्भिनड्डी के आत्माराम जी ने ‘सतीशक्ति’ तथा ‘विवेक विजय’ प्रसंग लिखा है । प्रथम तो सावित्री का चरित्र है । दूसरे में वेदान्त विचारों का प्राधान्य है । यह एक Allegorical Drama है । इसमें कामक्रोधादि मनोवृत्तियाँ पात्र हैं ।

पाडुगव्व—

पाडुगव्व एक महाकाव्य होगा । पाडुगव्व का अर्थ है गीतों का समूह । अनेक गीतों का समूह पाडुगव्व कहलाता है । एक पाडु में २५ ‘पद’ होते हैं । दो या तीन पाडु से पाडुगव्व होता है । उसमें ७५ पद होने चाहिए । आधुनिक यक्षगान की पदसंख्या भी प्राचीन पाडुगव्व के सदृश होती है । हो सकता है कि पाडुगव्व के ही पर्याय शब्द मेलवाडु और वेदडे हो । वेदडेगव्व तो कविराज मार्ग के पूर्व देसि काव्य माना जाता था अतएव नागवर्म ने उसे ‘रुद्वि वेदडे गव्वमु’ नाम से अभिहित किया । इससे प्रमाणित होता है कि वेदडे गव्व अति प्राचीन काव्य है ।

चत्तारण—

कविराज मार्गकार के कथनानुसार कई कन्द (स्कन्ध), वृत्त, अक्षर (एक प्रकार का मात्रा छंद) चौपदी, गीतिका, तिवदी (त्रिपदी) आदि के सम्यक् मिलन से चत्तारण निर्मित होता है । नागवर्म ने चत्तारण का उल्लेख नहीं किया । सम्भवतः उनके युग में वेदडे के सदृश चत्तारण की प्रसिद्धि न हुई हो । अथवा चत्तारण उस मेलवाड से अभिन्न रहा हो जिसका वर्णन नागवर्म ने किया है ।

दूसरा मत ही अधिक तर्क-सगत प्रतीत होता है क्योंकि नागवर्म ने पदमेलवाडु से लेकर वेदडे तक जो कहा है वे गान अथवा अभिनय दोनों के उपयुक्त हैं। चत्तारण यद्यपि देसि है किन्तु अर्वाचीन सर्गबद्ध मार्गीय काव्य की तरह केवल श्रव्य है न कि दृश्य।

पद—

कन्दर^१ (स्कन्धक) या अन्य सुप्रसिद्ध वृत्तजाति के सम्मिश्रण से 'पद' निर्मित होता है। इस 'पद' में जो वृत्त दिखाई पडता है वह संस्कृत का 'शार्दूल-विक्रीडित' आदि गण वृत्त नहीं प्रत्युत मात्रा नियम का अनुसारी जाति वृत्त है। देसिगव्व में अक्षर गण वृत्तो को स्थान नहीं। अतः यह दो पद्यो—स्कन्धक तथा वृत्त जाति के मिलन से 'पद' बन जाता है। यक्षगान में गीतो की 'पद' सज्ञा जो आज रूढि बन गई है इसी कारण से हुई होगी। अर्थात् पद का नाम-करण इसी कारण हुआ होगा। इसे काव्य न कहकर केवल पद इसीलिए कहा जाता है।

मेलवाडु—

मेलवाडु में अधिक से अधिक धारह पदों का सकलन हो सकता है। अर्थात् दो से लेकर १२ पद जहाँ एकत्रित होते हैं वह मेलवाडु कहलाता है। यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि मेलवाडु के प्रत्येक 'पद' में एक स्कन्धक और एक वृत्त जाति का होना अनिवार्य था, किन्तु मेरी यह धारणा है कि इस देसि काव्य में उक्त नियम का पालन सर्वत्र इतनी कठोरता के साथ नहीं किया जाता रहा होगा। विस्तार के रूप यह 'मेलवाडु' इतना बड़ा अवश्य रहा होगा कि इसमें एक लघु कथानक सन्निविष्ट हो जाए।

मेलवाडु को कव्व (काव्य) नहीं कहा जा सकता। मार्ग में जो खण्ड काव्य थे उनसे भी ये लघु आकार के रहे होंगे।

पाडु—

मेलवाडु और पाडु में सबसे बड़ा अन्तर है कि प्रथम (मेलवाडु) में १२ पद सख्या तक विहित है किन्तु दूसरे अर्थात् पाडु में १२ से १५ अथवा १५ से २५ तक पद सख्या होती है।

पाडु जब रमालकार सहित होता है तो पाडुगव्व अथवा खण्डकाव्य कहलाना है। जब रमालकार रहित होता है तो केवल पाडु कहलाता है। महाकाव्य

१ कद—१२, २०, १२, २० मात्रा—स्कन्धक (एक प्रकार का आर्यायद्र)

नहीं कहा जा सकता। कारण यह है कि महाकाव्य के प्रमुख अंग दीर्घ कथा, विवरण और वर्णन का इसमें अभाव रहता है।

अतः कविराज मार्गकार के पूर्व कन्नड देश में देसि गव्वा प्रसिद्ध जनपद साहित्यकार बनकर आदर का पात्र हो गया था।

उपसंहार—

उस साहित्य के दो प्रमुख भेद 'चत्ताण' और 'वेदडे' थे। चत्ताण तो पाठ्य एव श्रव्य काव्य था किन्तु 'वेदडे' दृश्य और अभिनेय। जिस प्रकार नाटक उप-कथा प्रधान साधनों से नियोजित होता है उसी प्रकार पद, मेलवाडु, पाडु सयोजित पाडुगव्व से यक्षगान विरचित होता था। इसी यक्षगान का पर्याय मेलवाकु वेदडे (वैदडिक), वाजनगव्व माना जाता था। यही 'एकल गान' (यक्षगान-आचार्य) भागवत होकर भिन्न-भिन्न वेशधारियों का मेला (मिलन) कराकर खेल दिखाता था। वही खेल 'नाडु पगरणम्' देशीय खेल कहलाता था। नाडु का अर्थ है जनपद और 'पगरणम्' का अर्थ है प्रकरण अर्थात् नाडु पगरणम् का अर्थ जनपद का प्रकरण। इसे ही जैन दृष्टि से 'यक्षान्दोल' कह सकते हैं। क्योंकि जैन साहित्य में 'यक्षान्दोल' का उल्लेख मिलता है।

सारांश यह है कि निस्सन्देह यक्षगान का अतिप्राचीन एव गूढ इतिहास है। कन्नड देश में श्रीमन्तों के सस्यापित देवालयों में प्राचीनकाल से ही यक्ष गान मेडु (कम्पिनी) रहते आए हैं। कुम्बडे मेड (मन्दिर) से लेकर गोकर्ण (उत्तर कन्नड) तक के देवालयों में इस प्रकार के वेड (कम्पिनिया) पाए जाते हैं। कुम्बडे मेडु, घर्मस्थल मेडु एव मूलिके मेडु प्रभृति अनेक मेडु प्रसिद्ध थे। कतिपय मेडु का तो नाममात्र अवशिष्ट रह गया है किन्तु कई मेडु अभी सक्रिय रूप में पाये जाते हैं। कतिपय प्राचीन मेडु तो दुर्दशा में पड़े हैं किन्तु कतिपय नवीन मेडो का भी आविर्भाव हो गया है। प्राचीन पाठ सुव्व की तो बात अलग है, अर्वाचीन भागवतों में जो कीर्त्तिशाली बन गए हैं उनमें से कैलासवासी मूलिके मंजुनाथ भागवत का नाम यक्षगान प्रपच से कभी विलुप्त नहीं हो सकता। "भव्य आकार और सुगठित शरीरबन्ध, रगस्थल पर वेशभूषा की एकरूपता के कारण वे आज भी हमारी आँखों के सामने नाचते रहते हैं।"

दूर-दूर से आने वाले दर्शकों के कानों में उनका सुमधुर कठ स्वर जैसे ध्रुत उडेल देता था। मधुरनाद के अनुसार गमकस्तोम का उनके गीतों के तान को ऊँचे ले जाकर झूला की तरह झुलाना और उसे क्रमशः नीचे लाकर कलात्मक शैली में अवसान करना कैसे भुलाया जा सकता है।

मजुनाय भागवत घड़ी की मन्द ध्वनि की तरह ताल लयानुसारी घंटा बाहन, दक्षिण हस्त में लटकती हुई लकड़ी का धारण, घटा के साथ बायें हाथ को कान के समीप रखकर 'भामिनी' पद्य का गायन करते हुए नाट्यार्थ 'एककेल गान' के अवतार प्रतीत होते थे ।

इनके पूर्व विट्ठल तथा कामरगोड^१ प्रान्तों में सकृद्य भागवत, शम्भुदृ (शम्भुमट्ट) भागवत, नेरमपाडि नारायण भागवत आदि प्रसिद्ध व्यक्ति हो गए हैं । यद्यपि मीने बाल्यकाल में नेरमपाडि नारायण भागवत के गीतों को खेल में सुना या तथापि उनकी आकृति की रूपरेखा में आज नहीं बना पाता । सकृद्य भागवत तो पार्त्त^२ नुव्व के समान यज्ञगान प्रवन्वक्तार्त्ता प्रसिद्ध भागवत थे । पदार्त्ति^३ नारायण भी एक प्रसिद्ध भागवत थे । ये युवावस्था में ही स्वर्गवानी हो गए । सकृद्य और पदार्त्ति नारायण दोनों तालस्वर के नियमन एवं पात्र-धारियों को अनुशासन में रखने के लिए अत्यन्त प्रसिद्ध थे । उन्होंने अपनी विधिष्ट भागवत-पद्धति द्वारा यज्ञगान के एक नवीन पथ का निर्माण किया । जिस प्रकार किनी रागोद्भव के समय किनी की तंत्री ध्वस्त हो जाय उसी प्रकार नवीन सम्प्रदाय के निर्माणकाल में ही उनका स्वर्गवास हो गया । अतः उनका सम्प्रदाय भी अस्तव्यस्त हो गया । आज दक्षिण कन्नड में जीवन्त भागवत तो श्री वनिपतागायण भागवत जी हैं । वे भागवत जनो में सबसे अधिक सुशिक्षित एवं अनुभवशील हैं । इन मन्दर्म में इनके गुरु कूडन नुव्वराय श्यातु-भाग को स्मरण करना आवश्यक है । उन्हें उस काल का ग्नाविद् कहा जाता है । उनके पारिवारिक मन्दिर जो गोपालकृष्ण मन्दिर के आश्रय में कूटलुमेड नामक यज्ञगान मेड आज भी विद्यमान हैं । श्री नुव्वराय जी गन्धर्वगान और यज्ञगान दोनों में निपुण थे । कोई ऐसा वाद्य नहीं जिसे उन्होंने न बजाया हो । चित्रकला में भी वे निद्वहस्त थे । उन्होंने दो-चार यज्ञगान प्रवन्वो की भी रचना की थी । उन्होंने केवल अनेक बार ताड मट्ट (चैटक में) भागवत कार्य ही नहीं किया अपितु अपने मेड के दो तैनों में स्वयं सम्पूर्ण रात्रि भागवत कार्य भी किया है ।

१. येन, उरु मात्र धुन है । ३ प्रकार के ध्वनि का एक मेड है । उसी उरु में कष्ट भाग में गनायण नाचत आदि प्राचिन गन्ध लिखे गए हैं ।

२. कन्न गोट—यू भाग येन में बना गया है ।

३. पदार्त्ति—मन्दिर में मृग आदि वजाने वाले नैज होने थे । जति के शर होने थे ।

पार्त्त—धार्मिक शब्दों में जो आर्त्ता या उपादान स्मृति कर्त्त, एव आदि की स्मृति करने थे ।

अपने युग में इनकी इतनी प्रतिष्ठा थी कि एक बार मजुनाथ भागवत इनके घर आए। वे अति वृद्ध हो गए थे। उन्होंने इनके गीतों का रसास्वादन करने के लिए इनसे ताड़ मट्ट (वैठक) में भागवत पद ग्रहण करने का आग्रह किया और स्वयं मृदंग बजाने लगे। यद्यपि वे नए कलाविद् थे किन्तु उनके मधुर कठस्वर ने सबको मुग्ध बना दिया। और तभी से उनकी स्याति और भी बढ़ गई।

दक्षिण करनाटक में गण्यमान्य वेशधारी पडे तथा मृदंग बजाने वाले अनेक थे। विद्वानों में कुम्बडे नण्णप्प तथा स्त्री पात्रों में कोवकरणे के गणपति उच्च श्रेणी के माने जाते थे। रावण बलराम आदि वेषों में कुम्बडे मालिंग (महालिंग) अति प्रसिद्ध थे। कर्ण वालि का अपरावतार जैमा 'उप्परहविक' का शेष माना जाता था। इतना विवरण कन्नड प्रदेश के मेडत्व का दिग्दर्शन कराने के लिए आवश्यक समझा गया।

यक्षगान के श्रवान्तर भेद

उद्यपि के उत्तर में जो यक्षगान खेल होता है उसको बडगतिट्ट (उत्तर मार्ग) कहते हैं। उसके दक्षिण में होने वाला (तेंकतिट्ट) दक्षिण मार्ग कहलाता है। उन दोनों मार्गों की कवि पद्धतियों में अन्तर है। अभिनय काल में तो यह भेद स्पष्ट हो जाता है। उत्तरमार्ग का भागवत घटानाद नहीं करता, मजीरवादन करते हुए गाता है। दक्षिण मार्ग का भागवत घटा पर लकड़ी के लघु खड से आघात करता है और रस के अनुसार राग का आलाप करता है। उत्तर मार्ग के भागवत का मजीरवादन गीत के साथ समाप्त होता है। किन्तु दक्षिण मार्ग के भागवत का घटा नाद गीत की समाप्ति के उपरान्त भी तीन बार बजकर समाप्त होता है। उत्तर मार्ग में भागवत के साथ तत्तवेशधारी भी गाता है। दूसरे में केवल भागवत गाता है। दोनों मार्गों में पात्रों के वेश (पोशाक) में भी अन्तर होता है। उत्तरमार्ग में अभिनय पर अधिक बल दिया जाता है किन्तु दक्षिण मार्ग में नर्तन में। उत्तरमार्ग में पात्रों का (Make up) शृंगार सामान्य होता है किन्तु दक्षिण में अत्यन्त आकर्षक। अन्य श्रवान्तर भेद भी अनेक हैं।

भागवत के गायनकाल में पात्र नृत्य अथवा अभिनय दिखाते हैं किन्तु गीत समाप्त होने पर भागवत के गीत का अर्थ सवाद रूप में स्पष्ट करते हैं। उत्तर मार्ग के वेशधारी गीत के अनुसार मनोरजक रीति से मर्यादा के अन्दर रहकर अर्थ करते हैं। दक्षिणात्यों की रीति यद्यपि मनोरजक है तथापि उदीच्य के सहस्र जन्मे उतना कौशल नहीं दृष्टिगोचर होता। आजकल ताडमट्टे की जो पद्धति

प्रचलित हो गई है उसमें हावभावों का सन्निवेश, वाग्वैदग्ध्यवाद, शैली आदि नवीन पद्धतियों से बैठक (ताड मढ़ले) अत्यन्त मनोहारी प्रतीत होते हैं। अतः आजकल स्वतंत्र रूप से तथा उत्सवों के अवसर पर 'ताड मढ़ले' की चाल पढ़ गई है। अघुना गाँव एव नगर के प्रमुख व्यक्तियों ने भी 'ताड मढ़ले' में भाग लेना प्रारम्भ कर दिया है। यह कन्नड के लिए सौभाग्य की बात है।

वेशभूषा Costumes

जितना मुझे स्मरण आ रहा है उसका ही मैं उल्लेख कर रहा हूँ। वेशधारी जो वेशभूषा धारण करते हैं, उनमें कतिपय इस प्रकार हैं—

(अ) किरिटी (बट्टु किरिटी) वृत्ताकार किरिटी—यह अति विशाल एव वृत्ताकार होता है। दक्षिण कन्नड में भूतो का नर्तन हरिजन करता है। नारियल के कोमल किसलय (कोपल) से बनाया हुआ मोर के फँले पक्ष की आकृति का अण्ड (प्राभावली—Halo) होता है जिसको गीठ के पीछे बाँध लेते हैं। यह अण्ड से कुछ छोटा होता है। इस किरिटी का दूसरा नाम 'केश वारि' भी है। इसे बड़ी पतली लकड़ी के फल (टुकड़े) से निर्मित करके ऊपर अन्नक के आवरण से जाज्वल्यमान बना दिया जाता है। उसे दशरथ घर्मराज आदि सम्राट् धारण करते हैं। इसी जाति के बहुत बड़े-बड़े किरिटी रावण, महिरावण आदि राक्षस राजा धारण करते हैं।

(आ) पूम्बे किरिटी—पूम्बे का अर्थ है केले का फूल। जो किरिटी कदली पुष्प के आकार के होते हैं वे पूम्बे किरिटी कहलाते हैं। केले के फूल के दल यदि खोल दिए जाएँ तो जैसी आकृति होगी वैसी आकृति इसकी होती है। ऊपरी भाग में एक छिद्र होता है जिसमें मोरपक्ष जोड़ देते हैं। इसे भी अन्नक से परिवेष्टित कर देते हैं। राम, लक्ष्मण, अर्जुन, बलराम आदि युवराजों के लिए यह किरिटी बनाया जाता है। भीमसेन भी इसे धारण करते हैं। अन्तर इतना होता है कि किरिटी के दोनों पक्ष समानान्तर होते हैं।

(इ) राक्षसी किरिटी—सूर्णखा आदि राक्षसियों के लिए यह होता है। इसका आकार डव्वे के सदृश होता है। ऊपर चतुर्दिक मोरपक्ष होते हैं।

(ई) हनुमन्त किरिटी—यह किरिटी छोटा शकु के आकार का होता है।

(उ) सिरीमुडी—(श्रीमौलि) वास्तव में यह किरिटी नहीं। यह एक प्रकार की पगड़ी है। लाल वस्त्र जरी के साथ लपेट लिया जाता है। तशतरी के आकार में इसे लपेटा जाता है। इसके पीछे मोरपक्ष ऊपर निकलता हुआ दिखाना चाहिए। इसमें कई आकृतियाँ होती हैं। श्रीकृष्ण की श्रीमौलि पृथक्

होती है और अभिमन्यु, वृषकेतु, वभ्रुवाहन की श्रीमौलि भिन्न होती है। कीचक की इनसे भी भिन्न श्रीमौलि है। किरात की श्रीमौलि इन सबसे पृथक् है।

(ऊ) कर्णपात्र—किरीट से सयुक्त कान के समीप दोनो ओर कर्णकृति के दो पख लगाए जाते हैं उन्हें कर्णपात्र कहते हैं।

(ए) केन्नेप्पु अथवा चेन्नप्पु—यह कर्णपात्र के ऊपर लगाया जाने वाला गण्डपुष्प एक आभरण है। प्राचीन काल में शृंगारी व्यक्ति कर्णावतस नाम से नीलोत्पल धारण करते थे। सम्भवत केन्नेप्पु वही कर्णावतम होगा।

(ऐ) मेत्ते (मृदु वस्त्र)—किरीट को मस्तक पर धारण करने के लिए वह मृदु वस्त्र से बाँधा जाता था अन्यथा स्पन्दन के कारण उसके गिरने का भय रहता है। मेत्ते का उपयोग कई प्रकार से होता है—(१) भूतकाल में (२) उत्सव मूर्ति को सिर पर धारण करते समय पहले मेत्ते को पुजारी माथे पर चारों ओर बाँध लेता है।

(ओ) कोरडार (कठहार)—एक विशेष प्रकार का कठाभूषण होता है।

(औ) सोगे (पखा)—मोर का पख—एक प्रकार का शाल होता है जो मोरपख के समान लम्बा होता है। कोरडार और सोगे इनमें से किसी एक का नाम 'उरजल्ली' रहा होगा क्योंकि कन्नड जैन साहित्य में उल्लेख है कि अप्सराएँ नर्तन के समय 'उरचल्ली' धारण करती थीं। सम्भवत उरजल्ली और उरचल्ली एक ही शब्द हो।

(अ) भुजकीर्त्ति (केयूर)—यह बाहुमूल पर धारण किया जाता है। राक्षसों और देवताओं के केयूर में अन्तर होता है।

(अ) हत्तकट्टु—मणिवन्व प्रभृति हाथ के भागों में पहने जाने वाले आभूषण हत्तकट्टु कहलाते हैं।

(क) बगलै (उरस्त्र)—एक वृत्ताकार पदार्थ उर पर धारण करते हैं, इसे वर्म समझना चाहिए। इसे पीठ के पीछे बाँध लेते हैं।

(ख) जेंगु-चेंगु-जेंगेज्जे—(गज्जे का अर्थ है घूंघरू) राक्षस और राजा घुटनों से नीचे घूंघरू सयुक्त एक प्रकार की पट्टी पैर पर धारण करते थे।

(ग) मुन्दले बुदुदु—मुन्दले (मस्तक) बुदुदु (गोल)—सीमन्तमणि

सीमन्त

—
मणि

यह आभूषण केवल स्त्री वेश के लिए है। इन्हीं आभूषणों को दो-एक पीढी

तक कुलीन नागरिक स्त्रियाँ धारण करती रही। इसका दूसरा नाम सीमन्त-मरिण या सीमन्तरत्न है। सीमन्त सस्कार गर्भाधान के षष्ठे महीने में गर्भवती स्त्री के केश के दो विभाग के द्वारा सम्पन्न होता है। धर्मशास्त्र तथा शरीर-विज्ञान के अनुसार उसी महीने में भ्रूण के कपाल के दो विभाग परस्पर सलग्न होते हैं। गर्भिणी स्त्री इसी समय सर्वप्रथम केशविन्यास के लिए सीमन्त धारण करती थी, और इस सस्कार के उपरान्त वह सदा सीमन्त का सम्भार करती थी और तीन विभागों से युक्त इस कार्तिकेय के प्रसाद को श्वसू या माता गर्भवती नारी को धारण कराती थी। इसी मुन्दले बट्टु आभरण से युक्त युवती का वर्णन कवियों ने नागवेणी कह कर किया है। नाग के समान मरिण धारण करने से ही उनका यह नाम पड़ा। दक्षिण में यह प्रथा है कि पार्वती नाग-कन्या रूप से जन्म लेकर कुमारी नाम ने अभिहित हुई और कालान्तर में शिवजी की सह-धर्मिणी बन गई। उसके नाम से ही कन्याकुमारी क्षेत्र दक्षिण में प्रसिद्ध हो गया। उस नाग कुमारी में शिवजी का पुत्र कार्तिकेय जिस नाग स्वरूप में पैदा हुआ उसका नाम सुब्रह्मण्य या 'कार्तिकेय' रखा गया। दक्षिण कन्नड में जो सुप्रसिद्ध सुब्रह्मण्य क्षेत्र है, वहाँ यद्यपि साँप बहुत हैं तथापि वहाँ उनसे किसी को किसी प्रकार का भय नहीं। यहाँ मूल सुब्रह्मण्य की पूजा बल्मीक में होती है।

इस पार्वती का वर्णन सभा लक्षण में इस प्रकार आता है (अ)' इसमें

१ सुब्रह्मण्य क्षेत्र में लोगों ने इत्थार्थसिद्धि के लिए जो प्रार्थना की है, वे मंदिर प्राकार के अन्दर उत्सव काल में भूमि पर लुढ़कते हैं। कई आदमी इस मंदिर से लुढ़कते हुए जाते हैं। कई सज्जन ब्राह्मण भोजन के उपरांत पत्तलों पर लुढ़कते हैं, इसका अर्थ यह है कि सुब्रह्मण्य (कार्तिकेय) साप रूप में तारकासुर से युद्ध करता रहा। नव-नव उस असुर ने नागधारी कार्तिकेय के शरीर के दो दृष्ट कर दिष्ट तव-तव ये दोनों खण्ड लुढ़कने हुए इस तीर्थ में डूबकर एक वन पुन राक्षस में युद्ध करते थे।

(अ) (राग-शङ्कराभरण-ताल-त्रिपुट)

शरणु तिरुवय्याशलि वाहिनि । शरणु श्यामलरूपिणि ॥

शरणु शङ्करि गौरि पार्वति । शरणु पोरेयेत्र पूरिणी ॥ शरणु शरणु ॥१॥

चंद्रवन्ने मुन्दरि परा । शक्ति देवि सुमङ्गले ।

मन्त्ररूपिणि वनकभूषिणि । नारि नीरज धारिणी ॥ शरणु शरणु ॥२॥

मिदवाहिनि महियमर्दिनि । दवरडि पणिकारिणी ।

पङ्गानां अरिदलजनपरि । पालिनी गुणगीलिनी ॥ शरणु शरणु ॥३॥

लोकनायकि एक रूपिणि । श्रोदु श्रोद्धार देहिनि ।

नागरानकुमारि भैरवि । शालिनी अन्नपूरिणी ॥ शरणु शरणु ॥४॥

पार्वती जी का ही नाम नाग राजकुमारी मिलता है। अस्तु इस सीमान्तरत्न को हमारे प्रान्त—जो पहले नाग-लोक (दक्षिण देश) कहलाता था—को युवतियाँ पहनती रही होगी।

(घ) चौकी (नेपथ्य)—नेपथ्य का दूसरा नाम चौकी भी है जिस पर खड़े या बैठकर परिधान धारण करते हैं।

(च) रंगस्थल—नाटक में जो रंग कहलाता है उसे यहाँ रंगस्थल कहते हैं। सभा लक्षण में इसके तथा सभासदों के लक्षण स्पष्ट किए गए हैं।

पार्ति सुव्र तो केवल आधुनिक यक्षगान कवि और भागवत न था वह तो उस कला-प्रपंच में एक ध्रुव तारा के समान था। वह अनेक यक्षगान मेडों को एकत्रित कर वर्ष में ६ महीने तक स्थान-स्थान पर भ्रमण करता हुआ कर्नाटक के विविध भागों में यक्षगान का अभिनय कराता था। उन्होंने केवल उदर-भूति के लिए भागवत-वृत्ति का अवलम्बन नहीं लिया, प्रत्युत वह कन्नो-पुरेश्वर (गोपाल कृष्ण) को अपनी हृदयारति से नीराजन करने वाला भक्त था। खेल या नाड-पगरण ही उसकी मनोवाछित वृत्ति थी। उसका जीवन भी उसी सप्ताह में विचरण करता हुआ समाप्त हुआ। अतएव उसके जीवन-परिचय की पृष्ठ-भूमि में मेड तथा मेडत्व का स्वरूप-निरूपण आवश्यक था।

कन्नड यक्षगान प्रपंच में यह लघु प्रबन्ध केवल सामान्य परिचय दे सकता है। उसके मागोपाग परिचय के लिए उत्साही विद्वानों को अखंड कर्नाटक में स्थान-स्थान पर पर्यटन करके प्राचीन लोगों के मुख से इम नाड पगरण का संग्रह करना चाहिए। दक्षिण कन्नड, उत्तर कन्नड तथा मैसूर के सागर प्रात में यक्षगान कवि बहुत सख्या में चिद्यमान थे। मैंने वाल्यकाल में सुना था कि इन लोगों में प्राचीन काल में अनेक मेड थे। यदि विवेकपूर्वक इस समूचे साहित्य का संग्रह किया जाय तो कन्नड साहित्य की बहुत ही अभिवृद्धि हो सके। इनमें उत्तम प्रबन्धों को मुद्रित कराने की व्यवस्था होनी चाहिए। पार्ति सुव्र के रामायण प्रबन्ध (यक्षगान के लिए) भी अभी तक नहीं प्रकाशित हुए। जो प्रकाशित भी हुए हैं उनमें अनेक अशुद्धियाँ पाई जाती हैं।

सभा लक्षण की भी एक परम्परा रही है जो अभी तक प्रकाश में नहीं आई है।

कन्नड में विरचित 'रामायण प्रमग' एक प्रसिद्ध यक्षगान नाटक माना जाता है। उसके अन्तर्गत जिन प्रमुख घटनाओं का उल्लेख किया गया है उसका परिचय निम्नलिखित प्रसंगों के द्वारा हो सकता है—

रामायण-प्रसंग

- १ पट्टाभिषेक
- २ पचवटी
- ३ वालि सहार
४. उगुरसन्धि (तूडामणि)
- ५ सेतु-बन्धन
- ६ अगद-सधान
- ७ कुम्भकरण-काडेग (युद्ध)
- ८ इन्द्रजितु-काडेग
- ९ रावणनवर्षे

पट्टाभिषेक

सुव्व की कविता ललित पदवद्ध है। उसमें किसी प्रकार की क्लिष्टता नहीं दृष्टिगोचर होती। कतिपय कवि अनुप्रास के लोभ में क्लिष्ट एव अनुचित पदों का प्रयोग करते हैं किन्तु सुव्व के पद इस दोष से सर्वथा मुक्त हैं। रामकृष्ण आदि देवताओं का भक्त होने से उसने ईश्वरभक्ति के पद लिखे हैं। मानव प्रशंसा में उन्होंने अपनी शक्ति का अपव्यय नहीं किया। उसकी कला में विवेक शक्ति का पूरा परिचय मिलता है। यद्यपि दारिद्र्य की ज्वाला ने उसके शरीर को शुष्क कर डाला था। तथापि उसका अन्त करण सरस था और उसमें समदर्शिता कूट-कूटकर भरी थी। अतः कविता-नर्तकी उसकी इच्छानुसार अपना नर्तन उसकी जिह्वा पर खड़े होकर दिखाती। उनके अर्थ में अन्य कवियों के समान रसास्वादन के लिए विविध प्रयास नहीं करना पड़ता। कतिपय कवि ऐसे हैं जिनकी रचना का पदच्छेद करके अन्वय द्वारा अर्थ निकालना पड़ता है। तदुपरान्त उसका तात्पर्य समझने पर रसास्वादन की स्थिति आती है किन्तु पार्ति सुव्व की रचना पढ़ते ही पाठक को उसी प्रकार रस-निमग्न कर देती है, जिस प्रकार परिपक्व द्राक्षाफल को मुख में डालते ही उसका रस सद्य मिलने लगता है।

मिथिला नगर से स्वयंवर के उपरान्त राजा दशरथ वधुओं, वन्धुओं और राम-लक्ष्मण आदि के साथ अयोध्या लौट आए। पत्तन नगर ग्राम सर्वत्र आनन्द-मय वातावरण का बन गया था। एक दिन वृद्ध राजा ने वशिष्ठ के साथ मथुरा करके

श्रीराम को युवराजपद देने का निश्चय किया। देश में इस वार्त्ता से सर्वत्र आनन्द छा गया। तदुपरान्त मन्थरा के कुटिल उपदेश के कारण कँकेयी दशरथ के दरवार में उपस्थित होती है और राजा को अपने पूर्व प्राप्त वरों की स्मृति दिलाती है। उसने प्रथम वर यह मागा कि राम को १४ वर्ष का वनवास मिले और भरत को राज्य प्राप्त हो। इसे सुनकर राजा के हृदय पर वज्रपात सा हो गया। यह सन्देश पाकर सारा नगर दुःख-निमग्न हो गया। पट्टाभिषेक वार्त्ता से राम को न तो प्रसन्नता हुई थी और न इस शोक वार्त्ता से उद्वेग। किन्तु दुःख-सागर में निमग्ना अपनी माता के समीप जाकर राम यह आश्वासन देता है।

पुण्यपुरुष ने अश्रु-समुद्र में डूबी अपनी माता को देखा। यह केवल अति-शयोक्ति नहीं किन्तु वे मा-बाप के वचन के विरुद्ध कोप करना अच्छा न समझते। राम ने कहा, मा, यह जगत का नियम है कि दिन के उपरान्त रात आती है और रात के उपरान्त दिन। क्या आप इस नियम से अवगत नहीं। दुःख से सुख को उत्पादन करना चाहिए। जानकी और लक्ष्मण छोटे होने के कारण अभी अवोध हैं। हे माता, तुम उनको आव्वस्त करो। मेरे वियोग से जो वेदना होगी, उसे निवारण करो। जिसने स्वयंवर मंडप में मेरे उत्तरीय को पकड़ा वह माता-पिता से पृथक् सीता यह वार्त्ता सुनकर कितना उद्विग्न होगी मैं कह नहीं सकता।

“वहुउक्तेनकिम् । पिता की वृद्धावस्था है, लक्ष्मण बालक, सीता अवोध बालिका है अतः तुम्हारे ही ऊपर सबके मरक्षण का भार है। तुम तो दुःख के सागर में कदापि निमग्न न होना। सुव्र के मुख से जो वचन आविर्भूत होते हैं वे सन्दर्भ के अनुसार शुद्ध कन्नड के वचन हैं। वे अलकृत होते हुए भी अकृत्रिम हैं अतः सरल और सुबोध हैं। जैसे प्राचीन काल में महिलाओं के अलकार बोझिल होते उसी प्रकार कई प्रवन्धों में अलकार भार बनकर काव्यचेतना को मूर्च्छित बना देते हैं।

पार्ति सुव्र की उपमाएँ नित्यप्रति व्यवहृत पदार्थों जैसे गृहीत हैं। जैसे एक स्थान पर राम कहते हैं जिस प्रकार प्रस्तुत भोजन सामग्री का उपभोग न करके सन्तप्त होना मूढता है—उसी प्रकार विचार के बिना दुखी होना मूर्खता है।

दूसरे पद से भी सुव्र की तात्त्विक मनोवृत्ति प्रगट होती है। तीसरे पद की रचना के समय सुव्र का हृदय कितना द्रवीभूत हुआ होगा। माता-पिता का सुख त्याग कर अयोध्या में निवास करने वाली बालिका सीता की दशा का वर्णन

कितना हृदय-विदारक है ।

कैकेयी का प्रथम वर था कि केवल राम को वनवास मिले । किन्तु अन्त में सीता और लक्ष्मण ने भी राम का अनुसरण किया । पूर्व भावना के अनुसार राम ने माता से लक्ष्मण और सीता के सरक्षण का अनुरोध किया । राम, सीता एवं लक्ष्मण अपने वस्त्राभरण कैकेयी को प्रदान करते हैं और उससे बिल्कुल वस्त्र लेकर स्वयं धारण करते हैं । रामचन्द्र नगरवासियों को अपने प्रयाण की घटना सुनाकर सबको सान्त्वना देते हैं । तदुपरान्त राजवीथी पर चलने का वर्णन इस प्रकार मिलता है—

राग केदार गौड़ अठताल

(१)

आए हैं राम लक्ष्मण आए हैं ।

हाथी का वृन्द रथ और घोड़े उनके पीछे आ रहे हैं ।

वे एक वीथी के उपरान्त दूसरी वीथी पार करते जा रहे हैं ।

वे अपने देश और घर-वार भाई-बन्धु की ममता त्याग दर्शको की आँखों से अश्रुधारा बहाते हुए आए हैं

राम-लक्ष्मण आए हैं ।

(२)

अपनी कुल-भर्यादा वृद्धजनों के मन में स्थापित कर,

अपने उद्देश्य में ध्यान रख ससार को आदर्श दिखाते हुए,

नमार को आदर्श रूप में ऊपर पक्ति दिखाते हुए

एक नई पद्धति या पथ को ढूँढते हुए,

आए हैं, राम लक्ष्मण आए हैं ।

उपर्युक्त पाठु में कवि दर्शको के शोकाभिभूत मनोभावों को मगीत के द्वारा प्रगट करना चाहता है । राम वनगमन के समय पौरजन एवं मैत्रिक आदि कितने उद्विग्न हैं इसको अभिव्यक्त करने के लिए कवि ने वार्त्तालाप का सहारा न लेकर काव्य को माध्यम बनाया है ।

मम्पूर्ण पौरजनों के अश्रु-प्रवाह को देखते हुए भी श्रीराम, सीता और लक्ष्मण दृढ़ चित्त रहकर अपने धैर्य एवं उदात्त चरित्र का परिचय दे रहे थे । इसमें एक श्रय और ध्वनित होता है । राम, सीता और लक्ष्मण अपनी समस्त आशाओं का दान करने के लिए मकल्पजल के रूप में दर्शको का अश्रुजल प्राप्त कर रहे हैं ।

पार्ति सुव्व कहते हैं कि वे एक नए पथ के अनुसन्धान में जा रहे हैं। ठीक इसी प्रकार का वर्णन हम कालिदास के रघुवश में पाते हैं।

“वे तीनों वन में चले गए। नगरनिवासी शोकाभिभूत हो गए। तदुपरान्त राजा दशरथ भी परलोकवासी बन गए। इस घटना ने घाव पर तप्त तैल उंडेल दिया। रानियों के विलाप का क्या कहना।” ऐसी स्थिति में सबको सान्त्वना देने वाले गुरु वशिष्ठ के वचन सुनिए—

“बच्चो सुनो, शोक में इतना विलाप करने से क्या लाभ। तुम्हारा क्रन्दन सुनकर लोग अपने मन में क्या सोचेंगे? क्या यह श्रद्धाहीनता रानियों के उपयुक्त है?

क्या तुम्हारा क्रन्दन तुम्हारे भाग्य-लेख को अन्यथा कर सकेगा? जो विधाता तुम्हारे कर्म को तुला पर रखकर भाग्य निर्णय करता है क्या उस पर इस रोदन का कुछ प्रभाव पड़ सकता है?

(३)

ऋम्भावात, मेघगर्जन एवं वर्षण को क्या कोई हाथ ऊँचे उठाकर रोक सकता है?

क्या यमराज के दूत तुम्हारी इस प्रार्थना को सुनकर कि यहाँ हमारे राजकुमार नहीं है महाराज के प्राणों को मुक्त कर देंगे? यह सत्सार शाश्वत नहीं। वर्षा में आवर्त्तयुक्त नदी के प्रवाह का फेन यदि हम पर हूँसे तो क्या हमारा विवेक वंशाक्ष में निरर्थक होगा।”

उपर्युक्त तीन स्थलों में उद्धृत पद्यों में कितना अर्थ गाम्भीर्य है किन्तु ये पद कितने सरल एवं सुव्योम हैं। पार्ति सुव्व की यह एक बड़ी विशेषता रही है कि वे गम्भीर अर्थ को काव्य में ध्वनित कर देते हैं। श्रेष्ठ काव्य की यही विशेषता है।

आन्ध्र के यक्षगान

देश के अन्य भागों के समान आन्ध्र में भी पुत्तलिका नृत्य का चिरकाल से प्रचलन रहा है। तेलुगु भाषा में पुत्तलिका नृत्य को 'वोम्बलाटा' कहते हैं। पुत्तलिका नृत्य दो प्रकार का होता है—कठपुतली का नाच और चर्म पुत्तलिका नृत्य। आन्ध्र राज्य में चर्म-पुत्तलिका नृत्य का ही अधिक प्रचार है। कुछ विद्वानों का मत है कि आन्ध्र देश से ही जावा आदि द्वीपों में पुत्तलिका-नृत्य की पद्धति का प्रवेश हुआ। जावा-वासी इस खेल को वायग कहते हैं। जावा

मे सन् १००० ई० मे महाभारत की कथाओं का वायंग के आधार पर अभिनय दिखाया जाता था।^१

इतिहास इस बात का साक्षी है कि आन्ध्र के सुप्रसिद्ध शैव कवि पाल-कुरि के सोमनाथ के समय (११७०-१२२० ई०) पुत्तलिका नृत्य का ग्राम-ग्राम प्रचार हो गया था। सोमनाथ कृत 'पडिताराध्यचरित' के पर्वत प्रकरण मे इस प्रकार उल्लेख मिलता है।

अर्थात् कोई पदों के आवरण मे पुत्तलिकाओं के द्वारा महाभारत की कथाओं को प्रदर्शित करता है तो कोई छकडी के सूत्रो को अद्भुत रीति से घटाते-बढाते पुत्तलियो को नचाता^२ है।

इन खेलो को प्रदर्शित करने वाले नटो की भाषा आन्ध्र देश मे मराठी पाई जाती है। प्रदर्शन के कथानक मुख्य रूप से लका-दहन, रावण-वध तथा महाभारत की कथाएँ होती हैं। तेरहवी शताब्दी के प्रसिद्ध कवि रगनाथ विरचित रगनाथ रामायण के आधार पर ही कई खेलो की रचना दिखाई पडती है। पदों पर पुत्तलियाँ नचाई जाती है और नेपथ्य मे मधुर कण्ठ से अभिनेताओं का गायन सुनाई पडता है। अभिनय मे भाग लेने वाले स्त्री-पुरुष दोनो होते हैं। खेल के बीच-बीच मे विद्वपक और उसकी प्रेयसी का हास्यमय वार्तालाप भी होता रहता है। कुछ विद्वानो का मत है कि प्रारम्भ मे पुत्तलिकाओं का मूक नृत्य होता था। पर जब दर्शको को इससे तृप्ति नही हुई तो उन्होंने नृत्य के साथ-साथ गीतो के नियोजन की माँग की। उस समय जन-प्रचलित यक्षगान साहित्य से सहायता लेकर पुत्तलिका नृत्य के संचालको ने दर्शको की माँग पूर्ण की। इस प्रकार यक्षगान साहित्य का इस नाट्य-विधान में समावेश हुआ^३। पुत्तलिका नृत्य की यक्षगान सयुक्त यह नवीन पद्धति समाज मे परमप्रिय सिद्ध हुई। अत पुत्तलिका नृत्य और यक्षगान दोनो का युगपत् विकास होने लगा। यक्षगान के प्राचीन हस्तलिखित ग्रन्थो मे 'वोम्बलाटा' अर्थात् पुत्तलिका नृत्य के पात्रों के चित्र भी छपे मिलते हैं। पुत्तलिका नृत्य और यक्षगान के नाट्य-शिल्प मे भी प्रायः साम्य दिखाई पडता है। दोनो मे मंगलगीत के गायन से खेल प्रारम्भ होता है। तदुपरान्त विघ्नेश्वर गणेश की पूजा और प्रार्थना होती है। सभा का प्रशसात्मक वर्णन मिलता है। इस

१. The Mahabharata and the Vayang in Jawa by Dr B R. Chaterji.

२ पडिताराध्य चरित—नेमक पालकुरि के सोमनाथुड, पर्वत प्रकरण, पृष्ठ ४३५

३ हिन्दी और तेलुगु का नाटक साहित्य—श्रीमिस पाठुरगराव

प्रकार दोनों का पूर्वरंग एक समान है। दोनों में नेपथ्य से हास्य की आयोजना होती है और तदुपरान्त कथा का प्रारम्भ होता है।

उत्तर भारत का स्वाँग नाटक 'बोम्बलाटा' के अधिक समीप है। 'बोम्बलाटा' में जहाँ नृत्य की प्रधानता है और यक्षगान में गान की, वहाँ स्वाँग^१ में नृत्य और गान दोनों पर समान बल दिया जाता है।

कुरवञ्जी

बेदूर प्रभाकर शास्त्री का कथन है कि आन्ध्र में यक्षगान के पूर्व ही कुरवञ्जी नामक एक नृत्य भली प्रकार प्रचलित हो गया था। यक्षगान उसी नृत्य का विकसित रूप है अर्थात् जिन प्रकार रासलीला (रासक) रास नृत्य से विकसित होते-होते उपरूपक की कोटि में परिगणित होने लगा उसी प्रकार कुरवञ्जी नृत्य का विकसित रूप यक्षगान नामक नाटक में दिखाई पड़ा। श्री नेलट्टूरी वेंकट रमणैया इस मत से सहमत नहीं। उनका कथन है कि कुरवञ्जी नृत्य इतना विकसित और लोकप्रिय हुआ कि यक्षगान के सचालको ने अपने खेलों में उसको स्थान देना अनिवार्य ममम्भा^२। एक सम्भावना और भी है कि दोनों नाट्य-विधाएँ पृथक्-पृथक् स्वतन्त्र रूप में विकसित हुईं हो और परोक्ष रूप से एक दूसरे से प्रभावित भी होती रही हो।

लीला नाटक, यक्षगान और कलाप

श्रीमद्भागवत में रासलीला का वर्णन विस्तार के साथ मिलता है। गोपियों के मध्य मुरलीवादन करते हुए देवकीनन्दन मण्डलाकार नृत्य में भाग लेते हैं। वृन्दावन की इस क्रीडा का महत्व उत्तर भारत में सर्वत्र व्याप्त है। दक्षिण भारत में भी आन्ध्र जनता इसी प्रकार की रास-क्रीडा के द्वारा भगवत्प्राप्ति का प्रयास शतान्दियों से करती आ रही है। जिन प्रकार उत्तर भारत में सूरदास, नन्ददास, परमानन्ददास, चाचा वृन्दावनदास, हरिदास, स्वामी हितहरिवंश आदि की रचनाओं के आधार पर लीलानाटक नियोजित होते हैं उन्हीं प्रकार दक्षिण भारत में यतिवरनारायणतीर्थ विरचित गीतों का प्रयोग रासलीला में होता है। नारायणतीर्थ घुरन्वर विद्वान्, प्रसिद्ध गायक, एक-निष्ठ भक्त और भावुक महात्मा थे। उन्होंने आन्ध्र राज्य में कृष्ण-लीला का प्रचार मनोयोगपूर्वक किया। उनकी लीला पद्धति आज भी आन्ध्र देश के भक्तजनो में मान्य है और उसका प्रचार सर्वत्र पाया जाता है। दूसरे महात्मा गुट्टूर जिले के अन्तर्गत निडुमनूर

१ स्वाँग के सम्बन्ध में पृथक् अध्याय में विस्तार के साथ लिखा गया है

२ आन्ध्र पत्रिका-पटवार्पिकाग, पृष्ठ १७-१८

अनेक रचनाओं ने यक्षगान साहित्य को प्रौढता प्रदान की। नवीनता का समावेश भी इस काल की कृतियों में होने लगा। पुरुषोत्तम दीक्षित, कोनेटि दीक्षित, रगाजम्मा, वेकटपति सोमयाजी और मन्नार देव आदि इस काल के प्रमुख यक्षगान लेखक हैं।

इसके उपरान्त मराठी राजाओं ने भी यक्षगान साहित्य की सृष्टि में योगदान एवं प्रोत्साहन दिया। इनमें 'एकोजी' के पुत्र शहाजी का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। विजयराघवरायलु की भाति इन्होंने भी अनेक यक्षगानों की स्वयं रचना की तथा लेखकों व आश्रित व्यक्तियों को लिखने को प्रोत्साहित किया। 'गंगा पार्वती सवाद' 'पार्वती परिणय' 'द्रौपदी कल्याण', 'सीता कल्याण', 'रती कल्याण', 'किरात विजय' आदि कृतियाँ शहाजी के प्रमुख यक्षगानों में से हैं। इस युग के अन्य प्रमुख यक्षगान लेखकों में तिरूमल, तुलजराज, एकोजी शबरधर, श्रौवयमत्री तथा गिरिराज, बालकवि सुवन्ना और शेषाचलपति आदि विशेष उल्लेखनीय हैं।

इन कवियों के यक्षगानों में यद्यपि प्रधानता पौराणिक कथानकों की है तथापि राजाओं के यशस्वरानं, प्रणय-गाथाओं तथा धार्मिक विषयों आदि का समावेश भी उनमें उपलब्ध होता है।

यक्षगान की रचना में स्त्रियों का योग

यक्षगान की उन्नति एवं उसकी प्रौढता में कवियों के साथ-साथ कवयित्रियों का भी विशेष योगदान रहा है। यक्षगान में गायन की भावना प्रमुख है और यह तो स्पष्ट है कि इस क्षेत्र में जितनी सफलता नारी को मिल सकी है उतनी पुरुषों को नहीं। अतः यक्षगान काव्य-धारा की समृद्धि में पुरुषों की अपेक्षा स्त्रियों की ही अधिक महत्ता स्वीकार करनी पड़ेगी।

इस सम्बन्ध में प्रथम कवयित्री १६वीं शताब्दी में 'बालपापावा' हुईं जिनकी कीर्ति का कारण श्रवकमहादेवी चरित्र रचना है। फिर १७वीं शती में रगाजम्मा नामक दूसरी प्रमुख कवयित्री विजयराघव के दरवार में हुईं। इनकी काव्य निपुणता, भाषा बंदगध्य तथा राजनैतिक धुरन्वरता विद्वानों में प्रसिद्ध रही है। 'मन्नारुदाम बिलासमु' उनकी महत्त्वपूर्ण कृति है।

इनके उपरान्त १८वीं शताब्दी में 'यक्षगान-रामायण' की लेखिका 'अन्नदानम् वेंकमावा' तथा १९वीं शताब्दी में 'तरिगोड वेंकमावा' का नाम आता है। 'तरिगोड वेंकमावा' के यक्षगान का साहित्य में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान है। उनका रचित १५ कृतियाँ उपलब्ध हुई हैं जिनमें 'कृष्णनाटक' 'चैत्रुनाटक' 'शिवबिलास'

‘पारिजातापहरण’ आदि मुख्य हैं।

इन प्रमुख कवयित्रियों के अतिरिक्त कतिपय अन्य अज्ञात नामा लेखिकाओं ने भी यक्षगान की रचना में भाग लिया है जिनमें श्री रामपुत्री (सीमतिनी चरित्रमु) सूर्यनारायण शास्त्री की पुत्री (शुकचरित्र) तथा एनुगुल चूडम्मा (रुक्मिणी कल्याण) मुख्य हैं। ये कवयित्रियाँ १६वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में हुईं। इस २०वीं शताब्दी में शेर्पावा, मुडुवै मगतायार तथा रामानुजम्मा की रचनाएँ यक्षगान साहित्य में विशेष स्थान प्राप्त कर चुकी हैं।

निष्कर्ष यह कि कवियों तथा कवयित्रियों के सम्मिलित उद्योग के द्वारा यक्षगान साहित्य की पर्याप्त उन्नति हुई, जनता में उसका प्रचार हुआ, लोक-प्रियता प्राप्त हुई, नृत्य वादन तथा गायन आदि कलाओं का भी विकास हुआ।



तारकामुर वध नामक यक्षगान नाटक का एक दृश्य



यक्षगान में पात्रों के साथ भागवत

'नाटक अस्मि' नामक यक्षगान नाटक का एक दृश्य





महाभारत की घटना विशेष पर आशुत यक्षगान नाटक का एक दृश्य





कीचक नामक यक्षगान नाटक का एक दृश्य—कीचक और द्रौपदी





दक्षिण भारत में हरिकथा का एक दृश्य



प्रसिद्ध भागवतकार
स्वर्गीय श्री हरिकृष्णाट्टर प्रभिनय वेश में



यक्षगान में कौचक

